

الألف كتاب
الثاني
الهيئة المصرية
العامة للكتاب

بيتر بروك
تيرى إيجلتون
سو. إلين كيس
وآخرون

التفسير والتفكيك والأيديولوجية

ودراسات أخرى

اختيار وتقديم: نهاد صليحة

بيتر بروك
تيرى إيجلتون
سو - إلين كيس وآخرون

التفسير والتفكيك والأيديولوجية

ودراسات أخرى

اختيار وتقديم

نهاد صليحة

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٠

اشترك فى الترجمة

نهاد صليحة

سناء صليحة

سارة عنانى

المحتــويات

مقدمة

تمثل الدراسات التى يضمها هذا الكتاب عدداً من أحدث الاتجاهات الفكرية والمناهج النقدية فى تناول الثقافة والفنون فى عالمنا المعاصر .

فالحوار الفكرى النقدى الذى يفتتح الكتاب يطرح إشكالية «القيمة الفنية» من منظورين متجادلين ، رغم انتماء صاحبيهما إلى اليسار . أما المنظور الأول فيراها نسبية ، تاريخية ، متغيرة ، تختلف باختلاف الفترة التاريخية ، والظرف الاجتماعى والثقافى ، والأيديولوجية ، والأنظمة الإشارية السائدة ، ويأخذ فى اعتباره الدور الذى يلعبه الصراع الأيديولوجى فى التقييم الفنى ؛ وأما المنظور الثانى (الذى يدور فى فلك نظريات الفن « الليبرالية - الإنسانية » رغم انتماء صاحبه إلى اليسار) فيتبنى فكرة الثبات النسبى للقيمة الفنية التى يرى أنها تكمن فى تشكيل العمل الفنى ، ولا تتغير جذريًا بتغير الظروف ، ولذا يدركها القارئ أو المُستقبِل على الفور ، وبصورة حدسية لا عقلانية ، بصرف النظر عن موقعه التاريخى أو الاجتماعى والثقافى ، طالما كان يتمتع « بالكفاءة » [Competence] اللازمة للتلقى - أى إمكانية تذوق الجمال ، وهى إمكانية مرهونة بتدريب الذوق الفنى والقدرات التقييمية عن طريق الممارسة ، سواء فى مجال الإبداع أو مجال الاستجابة .

إن أحكام القيمة وفق هذا المنظور تتخطى حدود الحقب التاريخية والثقافات المختلفة ، ويحاول (بيتر فوللر) الذى يتبناه تأصيل فكرة الثبات النسبى للقيمة بأن يضع جذور هذا الثبات ، والأسس التى يقوم عليها ، فى وجودنا الإنسانى بوصفنا كائنات مادية ، ذات ثبات نسبى ، فى عالم طبيعى مادى ، يخضع حقًا لعوامل التغير والتطور ولكن بمعدل يقل كثيراً عن معدل التغيرات التاريخية والاجتماعية .

والحوار بهذا المعنى ينطلق من توجهات فكرية ونقدية متعارضة تنتمى إلى

الحداثة وما بعد الحداثة ، وإلى الليبرالية والماركسية ، ويشتبك مع نظريات التلقى والمناهج السسيولوجية والتاريخية والأيديولوجية فى دراسة الفنون والأدب من ناحية ، ومع تيار الكلاسيكية الجديدة كما تبلور فى مدرسة النقد الحديث (الموضوعى) الأنجلو - أمريكية أو فى البنيوية الكلاسيكية فى فرنسا من ناحية أخرى .

ويلى هذا الحوار جزء من كتاب التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجية يتكون من ثلاثة فصول ، هى : « الأيديولوجية والمعارضة » ، « الأيديولوجية الخفية » ، و « الماركسية والأيديولوجية السائدة » ، وتتصل هذه الفصول من حيث الموضوع بالحوار الذى يسبقها ، وتوسع من دائرته فهى لا تكتفى بمناقشة مشكلة القيمة الفنية فى ثباتها أو نسبيتها ، بل تنتقل إلى مناقشة مشكلة المعنى. فالفكرة المحورية فى هذه الفصول الثلاثة هى نسبية التفسير وارتباطه بأيديولوجية المفسر التى تحدد رؤيته للعالم ، كما تحدد الأُطُر الدلالية التى يقرأ فى ضوئها النص أو العمل الفنى ويفهمه ، ومن ثَمَّ يقيّمه .

وينطلق مؤلف هذه الفصول الثلاثة من موقف فكرى يصفه بأنه « ليبرالى - راديكالى » (على عكس الموقف اليسارى الذى يتبناه المشاركان فى الحوار حول « مشكلة القيمة ») ، ويؤكد أن جميع النصوص الأدبية تكتسب معانيها ودلالاتها فى إطار علاقة متبادلة مع أطر التفسير المختلفة وخططه لدى القراء والمفسرين المختلفين ، فالهدف الرئيسى للمؤلف هو شرح المناهج المختلفة الحديثة فى تفسير النصوص الأدبية من « بنيوية » إلى « تفكيكية » إلى «ماركسية» إلى « ليبرالية - إنسانية » ، ولذا ينتمى الكتاب فى مجمله إلى دائرة الدراسات التى تهتم بعمليات التلقّى والقراءة والتفسير ، وتنظر إلى القارئ (المتلقى) باعتباره طرفًا رئيسيًا فى إنشاء دلالة العمل الفنى وتعيين قيمته ، أى باعتباره عنصراً مشاركًا فى شبكة العلاقات التى تضم المبدع والواقع والمُنتَج الفنى ، وتشكل فيما بينها الظاهرة التى نسميها بالعمل الفنى أو الأدبى .

وتنتقل الدراسة التالية فى هذا الكتاب إلى موقف فكرى وتوجه نقدى آخر هو النسوية [Feminism] ، فتقدم لنا (سوزان ا. باسنيت) تصوراً لنظرية بديلة للمسرح من منظور نسوى ، تختلف جذريًا عن النظرية الدرامية التقليدية التى أسسها أرسطو منذ أربعة آلاف سنة ، وتبناها المسرح الغربى على مدى ٢٠ قرنًا ، وتناقش المفاهيم والتعريفات المختلفة لمسرح المرأة والمسرح النسوى ، وتخلُص إلى أن محاولة البحث عن تعريف لمسرح المرأة أو المسرح النسوى تشتبك اشتباكًا حميمًا وجذريًا مع نظرية علاقة الممثل بالجمهور باعتبارها أصلح قاعدة يمكن أن يُؤسَّسَ عليها هذا التعريف ، وتتطرق الكاتبة أيضًا إلى النقد النسوى فى سياق دراستها فنجدها تستشهد برأى لناقدة نسوية يؤكد « أن أيَّة قراءة للأعمال الفنية من منظور النسوية لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال إثارة قضية المؤسسات وسياساتها ، والأفكار التى تنتجها وتروِّج لها ، وصورة المرأة كما تطرحها » .

وتتبنى الدراسة التالية فى هذا الكتاب - وهى الفصل الأول من كتاب **النسوية والمسرح** - هذا المنهج النسوى فى قراءة الأعمال الفنية . ففى هذه الدراسة تقوم (سو - إلين كيس) بقراءة تراث المسرح الغربى قراءة تفكيكية من منظور نسوى تكشف عن تحيزه للرجل وللمنظومة الفكرية الأبوية ، وتبرز الدور الذى لعبته المؤسسات (فى اليونان القديمة وعصر شكسبير . . وحتى الآن) فى تحديد صورة المرأة ودورها بهدف قهرها ، وتحجيم قدراتها ونشاطها ، ونفيها عن ساحة الحياة العامة والثقافة والإبداع .

وينتقل الكتاب بعد ذلك إلى التركيز على المُعوِّقات التى تواجه المرأة عندما تتصدى للإبداع المسرحى ، فتقدم لنا (ميشيلين واندور) استعراضًا تاريخيًا لعلاقة المرأة بالمسرح فى الغرب منذ بداياته وحتى القرن العشرين ، ثم تتناول بالوصف والتحليل التوجُّه العام الذى يميز النشاط الإبداعى والممارسة العملية فى المسرح الذى تنتجه المرأة - رغم اختلاف وتباين التوجهات السياسية

والجمالية فى هذا المسرح - ألا وهو محاولة تطبيق النظام الديمقراطى فى المراحل المختلفة لعملية الخلق المسرحى ، وذلك عن طريق الإبداع الجماعى ، وتحدى القواعد التقليدية الجامدة ، المبنية على فرضية التميز فى المهارات والتقسيم التراتبى فى العمل .

ويقدم لنا (دافيد ويتون) فى دراسته عن «مسرح الشمس» ، الذى أسسته المخرجة الروسية - الفرنسية (أريان منوشكين) نموذجًا تطبيقيًا للأسلوب الديمقراطى فى العمل والإبداع الذى يتبناه مسرح المرأة كما طرحته (ميشيلين واندور) فى الدراسة السابقة ، فيؤكد أن « مسرح الشمس » قد تبنّى فى سعيه نحو تأسيس مسرح شعبى يلتحم بقضايا الواقع أسلوبًا لا مألوفًا فى العمل والإنتاج . . . « أسلوب لا يعترف بالتراتبية أو التقسيم الصارم للعمل والتخصص ، بل يسعى إلى توظيف مواهب أعضاء الفرقة وإمكاناتهم المنوعة فى شتى مناحى عملية الإنتاج » . ويعود نجاح الفرقة المستمر - الذى يتتبعه كاتب الدراسة بالرصد والتحليل فى مراحله المختلفة وحتى زمن كتابة الدراسة - إلى أسلوبها فى العمل الجماعى التعاونى ، فأعضاء الفرقة التى يبلغ عددهم نحو الأربعين يشكلون فيما بينهم « جمعية تعاونية عاملة للإنتاج المسرحى » .

وتركز الدراسة التالية على أحد أعمال هذه الفرقة - فرقة مسرح الشمس - وهو رباعية آل أتريوس ، وتتناوله بالتحليل الدقيق المُفَصَّل من منظور نسوى يبرز توجهاته الجمالية والفكرية ، وتوظيفه لكلاسيكيات المسرح فى طرح رؤية نسوية للعالم ، وإبداع شكل جديد من أشكال المسرح يتميز بالحيوية والقدرة على التأثير ، وبالانتقائية والتعدُّدية فى أساليبه وتقنياته .

ومن النقد النسوى ينتقل هذا الكتاب إلى السيميوطيقا ، فيقدم دراسة تحليلية سيميوطيقية لشكل مسرحي شرقى قديم - هو مسرح التعازى الإيرانية الذى كان موضوعًا لندوة دولية عُقدت فى مدينة شيراز بإيران عام ١٩٧٦ ، وشارك فيها (أندريه فيرث) بهذه الدراسة . وإلى جانب الوصف والتحليل السيميوطيقى لهذا النوع من المسرح الدينى ، يتطرق الباحث إلى مناقشة علاقة

الطقس الـديني بالعرض المسرحي في عملـية التلقي فـي جانبيها : الـوجداني والجمالي .

وقد كان منهج التحـليل السيـميوطيقـي الذي تبناه الـباحـث (البـولندي الأصل) فـي دراسته لملامـح وإشكالـيات « التـعزية الإيرانـية » أحد أسـباب اختيارنا لترجمتهـا وضمها إلى هذا الكتاب . فالمنهج السيميوطـيقي في التحليل يتيح لنـا فرصة التحرر من قوالب وأنمـاط واصطلاحات النقد المسـرحي الغربي التقليدي ، وهذا ما يؤكده الباحث الذي يبدأ تحليله لعروض « التعزية » برفض القالب الأرسطي واصطلاحاته وفرضياتـه الدرامية ، وينتهي إلى ضرورة نحت اصطلاحات مسرحية جديدة عند التعرض لتقاليد مسرحية مخالفة للتراث الغربي المهيمن .

ويحتوي الجـزء الأخير من الكتاب ، الـذي يحمل عنوان « التـجريب في المسرح البولندي » عـلى ثلاث مقالات ، تتناول بالوصف والتحـليل مسرحيات للمخرج الـشهير (كانتور) ، ومقالة عـن مسرحية أكروبوليس للمخرج العالمي جيرزي جروتوفسكـي (وكلها مقالات بأقلام نقاد بارزين مـتخصصين) ، إلى جانب حديث للمخرج يوزيف شاينا عن مسرحيته ربليكا ، ونص لقاء بين بيتر بروك وجروتوفـسكي يتناول فـكرة الفن كوسيلـة . ويرجع الفضل فـي توفير نصوص هذه المقالات إلى الناقد البولـندي كريستوف دوماجالك ، الذي أهداني إياها حين قابلته في مهرجان قرطاج بتونس عام ١٩٩٢ .

إن هذا الكتاب يـبدأ بمحاورة فكرية نقـدية وينتهي بأخرى . وكـل أملنا أن ينـجح فـي إقامـة حوار مـثمـر وشيِّق وبـنَّاء مع الـقراء ، سـواء اتفـقوا مـع الأطروحات والمناهج التي يقدمها أو اختلـفوا معها ، كما نأمل أن يجني القراء منه ولو بعضًا من المتعة والفائدة التي جنيناها نحن من ترجمته .

والله ولي التوفيق .

نهاد صليحة

القاهرة ١٩٩٩

« مشكلة القيمة الفنية »
حوار بين الناقد الأدبى تيرى إيجلتون
والناقد الفنى بيتر فوللر*

مقدمة :

تدور هذه المناقشة النقدية حول محور أساسى يتمثل فى السؤال التالى :

هل القيمة الجمالية فى العمل الفنــى قيمة ثابتة تكمن فى العمل ذاته (وما معنى ذلك ؟) ، أم أنها قيمة نسبية ، تعتمد على نوعية استقبال المتلقى ، وقد تختلف من زمن إلى آخر ؟

ويثير هذا السؤال الــرئيسى أسئلة فرعية أخرى تطــرح للنقاش وتدور حول النقاط التالية :

* معنى التراث الأدبى الرسمى ومعاييره .
* معنى الفن الشعبى والثقافة الشعبية .
* أوجه الاختلاف بين الأدب والفنون التشكيلية .
* الدور الذى يلعبه البناء النفسى والبــيولوجى للإنسان فى إدراكه للقيمة الجمالية .
* الدور الــذى تلعــبه الأيديــولوجيــة فى الاســتقبال الــفنى والأحــكام الجمالية.

---

* "The Question of Value : A Discussion, Terry Eagleton - Peter Fuller". *New Left Review*, Number 142, November - December 1983 .

• ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .

* القيمة فى علم الجمال وعلم الأخلاق .

* الأسباب التى أدت إلى ارتباط الفنون الرفيعة بالطبقة المتوسطة .

* اتجاه النقد المعاصر إلى التحليل العلمى والابتعاد عن التقييم الجمالى .

ويُعدُّ تيرى إيجلتون وبيتر فوللر من خيرة النقاد الاشتراكيين فى بريطانيا الآن فى مجالى النقد الأدبى ونقد الفنون التشكيلية ؛ ولهما كثير من المؤلَّفات . وقد قمت بتذييل الترجمة ببعض الهوامش التى تشرح بعض الأسماء التى وردت فيها .

نص المناقشة

تيرى إيجلتون :

سأبدأ الحوار بمناقشة جانب طريف ومهم من جوانب ما يسمى عادة بالتراث الأدبى الرسمى ؛ إذ إنه أثار جدلاً عاصفًا فى الآونة الأخيرة .

إننا نفترض أن كل الأعمال الأدبية التى تندرج فى هذا التراث أعمال تتمتع بقيمة فنية عالية ؛ وهذا ليس صحيحًا ؛ إذ إن المنطق الذى يحكم تكوين هذا التراث الأدبى الرسمى يقول ، إنه يكفى أن ينتج الأديب عملاً واحداً قيِّمًا بمعايير هذا التراث ليصبح كل إنتاجه جزءاً منه ، مهما تفاوتت قيمته الفنية . فالقصائد التى كتبها الشاعر (وردسورث) فى تمجيد حكم الإعدام - مثلاً - قد تسربت إلى التراث الأدبى الرسمي ، برغم رداءتها ، فى أعقاب قصيدته القيِّمة المُسمَّاة الافتتاحية[1] . ومعنى هذا أن التراث الأدبى الرسمى يمتص فى كل مرحلة من مراحله عدداً هائلاً من الأعمال التافهة - وأعنى التافهة بمعايير التراث الأدبى نفسه - ناهيك عن أية معايير أخرى .

ومن ناحية أخرى نجد أن النزوع إلى احترام بعض الأجناس الأدبية

وتقديسها دون غيرها ، يتدخل فى تحديد الكُتّاب الذين يضم هذا التراث أعمالهم، بصرف النظر عن قيمتها ؛ فقد لا نجد مثلاً ناقداً واحداً يعترف بتفوق أعمال (توماس لافيل بيدوز)[٢] بصورة مطلقة على أعمال كاتب آخر مثل (ليم)[٣] . وعلى الرغم من ذلك ، فقد دخلت أعمال (بيدوز) إلى التراث الأدبى الرسمى ، فى حين ظلت أعمال الآخر خارجه ؛ وذلك لأن (ليم) يكتب جنسًا أدبيًا يعدُّه هذا التراث أقل قيمة من الجنس الأدبى الذى يكتب (بيدوز) فى ظله.

وخلاصة القول ، إن ما يسمى بالتراث الأدبى الرسمى يفتقر إلى المنطق والمعنى السّوىّ ، حتى وفق معاييره الداخلية ، وفى الإطار الذى وضعه لنفسه.

إن الصعوبة الرئيسية التى تكتنف الحديث عن مسألة القيمة الفنية بأيّة صورة من الصور ، تكمن فى هالة القدسية الغامضة التى تحيط هذه الكلمة التى ترتكز عليها كل نظريات الفن « الليبرالية - الإنسانية » ؛ إذ كيف يتأتّى لنا (اللهم إلا بمعجزة جدلية لا نملكها الآن) أن نعطى مسألة القيمة الفنية الأهمية التى تستحقها دون أن نجعلها تستحوذ على تفكيرنا، وتتملكنا تمامًا دون ما عداها ؟ إننا إذا فحصنا - مثلاً - التكوين التاريخى لهذا الحقل من النشاط الإنسانى الذى نسميه بالأدب ، فسوف نكتشف أن السبب الرئيسى لهيمنة مسألة القيمة والتقييم فى هذا المجال على طول تاريخه هو ارتباط تعريف الأدب ومفهومه ارتباطًا وثيقًا بقيم أيديولوجية محدَّدة ، ينقلها هذا الأدب ويروِّج لها.

وعندما اكتشف اليسار حقيقة هذا الأدب الرسمى من دراسة تاريخه ، وحقيقة الأفكار الكثيرة الفاسدة التى روجها - مثل القول بأن الفن هو أكثر كل ألوان النشاط الإنسانى قيمة ، أو أنه يقدم لنا المحك الحقيقى لاكتشاف القيم الإنسانية الحقة ، ويعلمنا بطريقة مباشرة وواضحة نسبيًا كيف نحيا ونسعد - عندما اكتشف اليسار هذا حاول أن يقاوم الأدب الرسمى . وقد سار رد الفعل

اليسارى فى اتجاهين : فمن ناحية، حاول بعض الأدباء والنقاد اليساريين دحض فكرة القيمة الفنية كلية بوصفها فكرة تعتمد على عناصر ذاتية تقع خارج حدود النقد العلمى الموضوعى . ونتج عن هذا التكلُّف الشديد فى «الحِشْمَة» النقدية - وهو ما تعرّضت فى إظاره بعض أعمالى النقدية للتجريح - نتج عنه أن تجاهل هؤلاء بصورة كاملة كل الأسئلة المهمة التى تطرحها قضية فاعلية الفن، كما تجاهلوا بحث الدور الذى يلعبه الصراع الأيديولوجى فى التقييم الفنى .

كان هذا هو رد الفعل اليسارى الأول . أما الثانى ، فقد تبلور فى اتجاه شعبى جماهيرى زائف ، هرب من مواجهة مشكلة القيمة الفنية ، مدعيا أن أية محاولة للتمييز بين الأعمال الفنية أو الأنشطة الثقافية هى فى جوهرها محاولة للتمييز الطبقى على أسس ثقافية .

ولكن الناس - سواء شئنا أم أبينا - ينزعون دائمًا إلى المفاضلة بين الأعمال الفنية . وإذا كان هذا هو الحال فعلينا إذن أن نعترف بهذه الظاهرة ، وأن نفحص الأسس التى تقوم عليها المفاضلة من منطلق مادى . إن هذه بالتأكيد هى مهمتنا الأساسية الآن .

إن (صامويل جونسون)[٤] مثلاً كان يدَّعى القدرة على الاستمتاع بعمل فنى يعترض على مضمونه الفكرى ؛ وهذا شىء لا يُعقَل . ولا أعتقد أن (جونسون) كان يستطيع أن يستمتع بعمل فنى يحمل مضمونًا أخلاقيًا يختلف معه . لقد كانت القيمة الجمالية فى عصر (جونسون) ترتبط بالقيمة الأخلاقية ، ولكنها أصبحت فى عصرنا نحن - عصر ما بعد الرومانسية - أكثر تعقيداً . ولكن هذا التعقيد لا ينبغى أن يجعلنا نُحْجِم عن تفسيرها وتوضيحها .

فعلى سبيل المثال ، إذا درسنا العلاقات المتداخلة بين أيديولوجية القارئ والأنظمة الإشارية السائدة ومدلولاتها ، ودرسنا حالته النفسية فى أثناء عملية القراءة أو المشاهدة أو التلّقى ، فسوف نكتشف بالتأكيد عددًا كبيرًا من الحقائق

التى تغيب عنا الآن ، وربما ازداد فهمنا للأسباب التى تجعل الناس يفضلون بعض الأعمال الفنية على غيرها .

إننا ندرك الآن أن القيمة الجمالية ليست مطلقة ، بل ترتبط بشخص معين فى موقف معين ، كما ندرك أنها ترتبط أيضًا بظرف تاريخى وثقافى محدد . وعلى الرغم من ذلك ، فما زلنا نجبن عن مواجهة كل دلالات مقولة نسبية القيمة الفنية ؛ فلا نجرؤ - مثلاً - أن نقول إن أعمال (شكسبير) أو (رمبرانت) قد تفقد قيمتها الفنية فى ظرف تاريخى وثقافى معين . وقد كتب (والتر بنيامين)[٥] ذات يوم يقول ، إننا « لن نتمكن من فهم أعمال (مارسيل بروست)[٦] كما ينبغى إلا بعد أن تكشف الطبقة التى يمثلها عن معدنها الحقيقى فى المواجهة الأخيرة » ؛ أى أننا لا يمكن أن نفهم (بروست) الآن ، وعلينا إذن أن ننتظر الظرف التاريخى المناسب حتى نُقيِّم أعماله تقييمًا صحيحًا . وقد نجد هذه الأعمال حينئذٍ عميقة المغزى والدلالة ، وقد نجدها تافهة ؛ ولكنها على أية حال لن تكون الأعمال نفسها التى نعرفها الآن . وحتى يأتى هذا الظرف التاريخى المستقبلى ، علينا - عملاً بمبدأ (بنيامين) - أن نجمع أعمال (بروست) ونحتفظ بها ، إذ قد تنفعنا يومًا ما .

بيتر فوللر :

« نفهم أحيانا من حديث البعض أنهم يفترضون أنه ينبغى عند إصدار الأحكام النقدية الرجوع إلى رد فعل الرجل العادى ، أيا كانت الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها ؛ وذلك لأنه برىء تمامًا من التعقيد .. وما إلى ذلك . ولكن دعونا نواجه الواقع على حقيقته . إن الرجل العادى ليس بريئًا من التعقيد كما يقولون ، وليته كان كذلك ! فلو أنه كان بريئًا حقًا ؛ لأصبحت مهمة العاملين فى مجال التعليم الفنى أيسر كثيراً مما هى عليه الآن . إن الرجل العادى - فى حقيقة الأمر - منغمس فى حثالة كل الفنون الشائعة فى عصره ».

لا تنفعلوا ! ليست هذه كلماتى ، بل هى مُقتطَفة من حديث كاتب سأذكر اسمه بعد أن أقرأ عليكم مقتطفا آخر من حديثه . إنه يقول :

« إننا نلاحظ أن الناس بصفة عامة يخضعون لسيطرة نوع ما من التقاليد الفنية . وعندما يختفى التراث الفنى الرفيع المتميز ، فسوف يقع الناس حتمًا فى قبضة تراث فنى مُبتَذل أو منحط . لهذا يجب علينا أن نلفظ تمامًا الرأى القائل ، إن الجماهير العريضة لديها معرفة حدسية بالفنون ، إلا إذا كانت هذه الجماهير على صلة مباشرة بالتراث العظيم الذى خلَّفه الماضى ، أو كانت على صلة يومية بكل ما هو جميل وصحيح » .

تُرَى هل يعرف الأخ الدكتور (إيجلتون) قائل هذا الكلام ؟ لا أظن ، إذ إنه لو كان يعرف قائله لما قال أو كتب بعض ما سمعنا منه وقرأنا له . إن هذا المُقتَطف لا يمثل صوت اليمين ، لا ولا صوت « الليبرالية - الإنسانية » ، بل هو فى الواقع صوت (وليام موريس)(٧) ، الذى وصف نفسه بأنه اشتراكى ثورى . والحق أننى أتفق مع ما يقوله (موريس) فى هذا المقتطف ، ولكن ليس هذا هو السبب الذى حدانى إلى وضعه فى بداية حديثى . السبب الحقيقى هو أن اثبت كذب الادعاء بأن مسألة القيمة الفنية تحتل مركز القلب فى الثقافة البريطانية ، بسبب الجهود المكثفة من جانب « الليبرالية - الإنسانية » .

إننى - على عكس هذا الادعاء - أعتقد أن مسألة القيمة لا تشغل هذه المكانة المهمة فى ثقافتنا الآن ، بل لم تشغلها منذ أمد بعيد . فإذا استعرضنا الاتجاهات الفلسفية والثقافية التى لعبت دوراً فعالاً فى هذا القرن - بدءاً بالوضعية المنطقية (وبخاصة الفصل السادس الشهير من كتاب اللغة والحقيقة والمنطق - إذا كنت تذكره) ، ومروراً بنفور الطبقة العاملة من الثقافة الرفيعة ، وبالاتجاهات الماركسية المتعددة ، ثم بالبنيوية وما بعد البنيوية، والسيميولوجية ، وانتهاء بتقنيات السوق الحرة ، التى تدعو إليها مسز تاتشر - إذا استعرضنا هذه

الاتجاهات المتباينة ، فسنجد أن العامل المشترك الوحيد بينها هو تجاهلها لمسألة القيمة بشكل تام .

كذلك لا أعتقد أن اليسار قد تجاهل مسألة القيمة بالصورة التى يوحى بها (تيرى إيجلتون) أحيانًا . لقد قدمت لكم مثالاً يثبت اهتمام اليسار بهذه المسألة فى القرن التاسع عشر ، فى الفقرة التى قرأتها عليكم من حديث (وليام موريس) . ونجد اهتمامًا بهذه المسألة من جانب النقاد اليساريين فى القرن العشرين أيضًا - على الأقل فى مجال الفنون المرئية . ففى الثلاثينيات من هذا القرن ، كتب الناقد الأمريكى (كليمنت جرينبرج) - وكان حينئذ يعتنق الماركسية علنًا - مقالاً مهمًا بعنوان « الفن بين الطليعية والابتذال » ، قال فيه إنه يتوق فى المستقبل إلى نظام اشتراكى لا يحاول ابتداع ثقافة جديدة ، بل يسعى إلى الحفاظ على البقية القليلة الباقية من الثقافة الموروثة وإحيائها . كذلك نجد الناقد (جون بيرجر) يؤكد حديثًا (من منطلق اشتراكى أيضًا ، وإن اختلف عن موقف جرينبرج) أولوية عنصر التقييم وأهميته فى تناولنا للفنون حين يقول :

« إن مبدأ رفض إصدار الأحكام النقدية عن الأعمال الفنية على أساس المقارنة والمفاضلة ينبع أساسًا من عدم الإيمان بوجود أى هدف للفن » .

ولا يخفى عليكم أننى أنا أيضًا قد أكدت فى أكثر من موضع ضرورة إصدار الأحكام الجمالية فى استجابتنا للفنون .

إننى أود أن أوضح تمامًا ما أعنيه حتى لا يساء فهمى . إننى بالتأكيد لا أحاول فى هذا المجال أن أنقل الدفاع عن مسألة القيمة من الجبهة الليبرالية وأنسبه إلى تراث يسارى خاص . إن (وليام موريس) الاشتراكى يكرر فى مواضع كثيرة من كتاباته ، أنه يَدِين بكل ما يعرفه عن الفن إلى (جون راسكين)[٨] ، الذى وصف نفسه مرة قائلاً :

«إننى محافـظ من المدرسة القديمة ، وكذلك كان أبـى من قبل » ؛ بل إن (راسكين) كان أكثر تشـدُّدًا فى عقيدته السياسية المحافظة مـن أبيه ؛ إذ خلصها تمامًا مـن أيَّـة شـائبة مـن شـوائب النظريـة الاقتصادية الليبرالية . وقد أثبت لنا (روبرت هيوديسون) حديثًا أن عددًا كبيرًا من أفكار (راسكين) عن الثقافة ، قد نبتت فى ظل اتصـاله بدوائر المحافظين المتزمتين . وقد شغلـت مسألة القيمة الفـنية (راسكـين) المحافظ بالـدرجة والعـمق نفسـيهمـا اللذين شـغلت بهـما (موريس) الاشتـراكى . إننا نجد (راسكين) يـرفض صراحة ما أسمـاه «الفكرة الليبرالية الشائعة التى تقول ، إن الفن الردىء الذى يصل إلى الناس على نطاق واسع ، أكثر فائدة من الفن الجيد المنعـزل » ، ويرفض معها الكثير من الأفكار الماركسية الشائعة فى عصره ، والمناهضة للقيم الجمالية فى الفن . وقد قال فى هذا الصدد :

« إننى على يقين من أن المسألة ليست مسألة انتشار ، علينا أولاً أن نحـدد قيمـة الفن المتاح ؛ هـل هو فن جـيد أم ردىء . فإذا كـان رديئًا فسوف يضر الناس بقدر انتشاره بينهم » .

وأخلُص من هذا إلى نقطة مهمة هـى صلب موضوعى : إن المفكرين من أمثال الاشتراكى (موريس) ، والمحافظ المتزمت (راسكين) ، قد اتحدوا - على اختلاف مذاهبهم - فى تـأكيد أهمية القيم الجمالية فى الفـن ؛ تلك القيم التى حاولت الليبرالية أن تتجاهلها أو تنفيها تمامًا .

وبرغم كل الحجج التى قد يسوقها (تيرى إيجلتون) ، فأنا أزعم أن الموقف لم يتغير حـتى يومنا هذا . وإذا استخدمنـا رطانة البرامج السياسيـة نستطيع أن نقول، إن المناهج والأدوات النقدية التى تُستخدم الآن فى تحليل الثقافة الشعبية الرائجة، والتى تضم مناهج علم التحليل الاجتماعى للأدب ، والسيميولوجية، والتفكيكية ، هى مناهج مُضلِّلة ومُغرِضة ، تمالئ النظام السائد وتدعمه ، لأنها تعكس - دون نقد أو تمحيص - حالة التخدير والتغييب الثقافى السائدة .

إننى - بوصفى ناقدًا يساريًا تشغله مسألة القيمة الفنية - لا يدهشنى أن أجد آرائى فى الفن أقرب كثيرًا إلى ما يقول به نقاد أختلف معهم فى الآراء السياسية اختلافًا جذريًا - مثل (روجر سكروتن) والمحافظين العُتَاة فى مُنتَدى (بيتر هاوس) الأرستقراطى - من كل الحديث الدائر الآن فى حانات شارع (كينجز رود) ومنتدياته حول السيميوطيقا وتفكيكية ما بعد البنيوية .

إننى لا أنوى هذا المساء أن أعرض بالتفصيل أفكارى عن القيمة الجمالية فى الفن ؛ فلقد عرضتها من قبل فى عدد كبير من الأحاديث والكتب والمقالات ، ولكن النقطة الأساسية التى أود أن أذكرها هى أننى أومن بأن البشر جميعًا يمتلكون - بدرجات متفاوتة - إمكانية تذوق الجمال ، وأن نمو هذه الإمكانية مرهون بتدريب الذوق الفنى والقدرات التقييمية عن طريق الممارسة ، سواء فى مجال الإبداع أو مجال الاستجابة . وأنا لا أقصر الحديث هنا على الفن والأعمال الفنية ، وإنما أقصد تدريب الذوق وملكة التقييم فى كل مجالات العمل الإنسانى المبدع الخلاّق .

لقد كان الناس قديمًا - وما زالوا فى بعض المناطق حتى الآن كما أسمع - يعزون القدرة على الإبداع الجمالى إلى الإلهام الإلهى . أما أنا فقد حاولت أن أبحث عن جذورها فى الأحوال النفسية والبيولوجية للإنسان . ولهذا كتبت كتاب **الفنان الخالص** (The Naked Artist) وغيره . وبرغم كل ما قاله النقاد فإن موقفى من قضية الإبداع والتذوق لا ينكر التاريخ أو يضع القضية خارجه؛ فأنا أقول حقا ، إن إمكانية تذوق الجمال وإبداعه لها أصول بيولوجية ، ولكنى أرى أيضًا أن هذه الإمكانية تحتاج إلى بيئة تساعدها على النمو والازدهار ، مثل أية إمكانية إنسانية أخرى .

إن مشكلتنا الآن تكمن فى أن انهيار العقيدة الدينية من ناحية ، والتغير فى طبيعة العمل الذى نتج عن الثورة الصناعية وتطوراتها التالية من ناحية أخرى ، قد اتحدا لتدمير الظروف الملائمة لنمو هذه المَلَكة الإبداعية الجمالية فى الإنسان

وازدهارها . ولهذا السبب أجد أنه من العبث أن نلجأ إلى الرجل العادى بحثًا عن القيم الجمالية . ولهذا السبب أيضًا أومن أن تنمية القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية وممارستها ، سواء فى الإبداع أو التلقى ، ليست نشاطًا فارغًا لا طائل من ورائه ، تمارسه الصفوة المثقفة ، ويستدعى الحرج والاعتذار ، أو نشاطًا فرعيًا قد نسمح له أحيانًا - وعلى مضض - بالدخول إلى مجال النقد الفنى بطريقة (تيرى إيجلتون) . إن القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية قدرة أساسية لا يستطيع الفن دونها أن يقدم صورة أفضل للواقع ، بل إننى قد أبالغ فى إيمانى هذا وأدعى بشىء من الجرأة التى قد تصدم البعض ، أنه من الأنفع لى أن أجلس فى حجرة وسط أعمال (روثكو)[٩] ، منهمكًا فى الاستجابة لها وتقييمها واكتشاف أفضلها ، عن أن أجلس فى الحجرة نفسها ، منهمكًا فى تفكيك هذه الأعمال وتحليلها وفقًا لأحد المناهج النقدية السائدة . فالنشاط التقييمى الأول يتضمن - بلا شك - قدراً من الجِدَّة والإضافة والإبداع والتحدى لا يتوافر فى النشاط التحليلى الثانى ؛ بل إننى أعتقد أن هذا النشاط التقييمى ، الذى يتضمن ممارسة وتأكيداً للقدرة على الاستجابة والتقييم ، يتصل اتصالاً وثيقًا بمعنى أن يكون الإنسان إنسانًا (وأنا لا أعتذر عن هذا التعبير) بصورة لا تتوافر فى الأنشطة النقدية الأخرى ، التى تُقِيم النظريات لتشرح طبيعة الاستجابة الفنية ، أو تلك التى تحاول أن تستعيض بالنظريات عن الاستجابة الفنية الحقة .

وقد يبدو موقفى هذا من المنظور الإستاطيقى مُتكلفًا ومتقعراً ؛ ولكنك إذا نظرت إليه من منظور علم الأخلاق بدلاً من علم الجمال ، فسوف تجده منطقيًا. ففى مجال علم الأخلاق ، لا يجرؤ أحد (اللهم إلا إذا كان سفيهًا) أن يدّعى أن النظرية الأخلاقية التى تعتنقها أهم من قدرتك على إدراك السلوك الأخلاقى السليم وتحقيقه ؛ فمن الممكن أن يعتنق شخص ما نظريات أخلاقية غريبة ومضحكة ، وعلى الرغم من ذلك يسلك سلوك إنسان صالح . وهذا

هو المهم . ولا يختلف الوضع كثيراً فى مجال علم الجمال ، بل لا ينبغى أن يختلف فى كثير أو قليل .

المناقشة المفتوحة :

★ **سؤال :**

لقد فهمت من كلامك أنك تعترض على ما جاء فى حديث (تيرى إيجلتون) حول أهمية القيمة الفنية ، وأن هذا الاعتراض قد يرجع إلى اختلاف طبيعة التراث الأدبى عن تراث الفنون التشكيلية . ولكن لندع هذا جانبًا الآن ! لقد أكد (تيرى إيجلتون) أنه كلما أثير موضوع القيمة الفنية ، يسأل سؤالاً محدداً هو : القيمة بالنسبة لمن ؟ وذكر أن هذا السؤال يقودنا بصورة طبيعية إلى أسئلة أخرى حول كيفية الاستجابة للقيمة وإدراكها . يمكننا طبعًا أن نقول ، إن الاستجابة للقيمة الفنية وإدراكها يتم بصورة فورية مباشرة - فى شكل الاستمتاع بالعمل الفنى . إن ما أود أن أعرفه حقًا هو ردك على هذا السؤال : القيمة بالنسبة لمن ؟ هل نفهم مثلاً من حديثك أنك تدّعى للفن قيمة « متعالية » ، برغم أنك تستخدم تعبيرات مغايرة للمألوف فى هذا الصدد ؟ أم تتفق معى فى أن مسألة القيمة - وفقًا لمنظورك الفكرى - ترتبط بإطار تاريخى نسبى ؟

بيتر فوللر :

إن النسبية تعتمد إلى حد كبير على المقياس الزمنى الذى تستخدمه . وأعتقد أن عامل النسبية - أى درجة التغير فى القيمة - قد بولغ فى تقديره بصورة فاحشة حديثًا ، لا من جانب اليسار فحسب ، بل أيضًا فى مجال التناول السوسيولوجى للفنون بكل فروعه .

إن طريقتى فى تأصيل الثبات النسبى للقيمة ، لا يمكن أن تُسمّى بأى معنى من المعانى نظرية « متعالية » ؛ وذلك لأننى أضع جذور هذا الثبات النسبى للقيمة ، والأسس التى يقوم عليها ، فى وجودنا الإنسانى بوصفنا كائنات مادية ذات ثبات نسبى ، فى عالم طبيعى مادى ، يخضع حقًا لعوامل التغير والتطور ، ولكن بمعدل يقلُّ كثيراً عن معدل التغيرات التاريخية والاجتماعية . إن هذا هو الأساس الذى تستند إليه فكرة الثبات النسبى للقيمة .

وهناك منطقة خلاف مشروعة بينى وبين (تيرى إيجلتون) فى النظرة إلى القيمة الفنية ، تنشأ من اختلاف المجال الذى يدور فيه اهتمام كل منا . فأنا أعتقد أن فن النحت - مثلاً - يتّسم بدرجة كبرى من ثبات القيمة ، لأنه يعتمد على جهد بدنى مادى واضح ومحدد . إن الجانب البيولوجى فى الأنشطة الفنية التى أهتم بها بوصفى ناقداً ، يلعب دوراً كبيراً بصورة لا تتوافر فى الفنون التى تشغل (تيرى إيجلتون) . وبرغم هذا الفرق الواضح بين الأدب والفنون الأخرى ، فقد شهد عصرنا محاولات دائبة لتطبيق المفاهيم الأدبية المختلفة على فنون النحت والتصوير ، وتمخّضت هذه المحاولات عن آراء نقدية واستنتاجات غير مقبولة على الإطلاق .

إننى أتفق مع (ريموند وليامز)[١٠] وغيره فى أن بعض الجوانب الفنية فى الأدب - مثل الإيقاع اللفظى وما إلى ذلك - تتمتع بدرجة من ثبات القيمة النسبى . ولكن من الواضح أن هذه الجوانب الفنية أقل أهمية فى الأدب عنها فى الفنون الأخرى ، مثل النحت .

السائل نفسه :

إذا فحصنا الفنون المرئية فى حقبة تاريخية بعينها ، ولنقل مثلا فى القرنين الماضيين ، فسوف نجد أن الإجابة عن سؤال « القيمة بالنسبة لمن ؟ » ليست بالأمر الهين . ما رأيك ؟

بيتر فوللر :

سيكون ذلك ممتعًا ومفيدًا بالطبع . ومع ذلك ، فأنا أرى أنه من الممكن إصدار أحكام بالقيمة مقنعة ، تتخطى حدود الحقب التاريخية والثقافات المختلفة . وتدلنا كل الجهود والبحوث التى أُجريت فى هذا المجال ، وبخاصة التجارب التى تضمنت عرض ضروب مختلفة من الأعمال الفنية على أفراد ينتمون إلى ثقافات مختلفة ، على أن الاتفاق كبير فيما بينهم حول ترتيب تلك الأعمال تفاضليًا ، وبخاصة حين يكون هؤلاء الأفراد يتمتعون بدرجة عالية من الاستجابة المرهفة - أى حينما يكونون عاملين فى حقل الإنتاج الفنى نفسه . وتصل درجة الاتفاق فيما بينهم حوالى ثمانين فى المائة ، وإن كانوا ينتمون إلى ثقافات تختلف اختلافًا تامًا ، وتتفاوت فى جميع جوانبها الأخرى . وفى ضوء مثل هذه التجارب ، يبدو لى أن إنكار ثبات القيمة النسبى نوع من المغالاة فى المثالية .

تيرى إيجلتون :

هناك مسألتان أود إيضاحهما . أولاهما أننى أنا كذلك أعتقد أن هناك حقائق عامة تتخطى حدود الحقب التاريخية ، ولا أعتقد أن أحدًا يستطيع إنكار ذلك . ولكن السؤال هو : ماذا نعنى حقًا حين نقول ، إن ثمة حقيقة أو قيمة تتخطى حدود الحقب التاريخية ؟ نستطيع أن نطرح الإجابة التالية ونقول : إننا نقصد استمرار أحكام القيمة نفسها على عمل فنى بعينه ، دون تذبذب ، على مدى حقب تاريخية متعاقبة - ربما نتيجة لوجود أبنية وهياكل نوعية . ولكن هذه الإجابة تثير بدورها سؤالاً مهمًا ، هو : ألا تتغير طبيعة هذا العمل الفنى الذى نتحدث عنه ومعناه من حقبة تاريخية إلى أخرى ؟

إن الغالبية العظمى من الناس يتفقون مع الرأى القائل ، إن الأعمال الفنية يُعاد بناؤها وتفسيرها من عصر إلى آخر . ولما كانت عملية إعادة البناء والتفسير

هذه تتخذ إطاراً ثقافياً محدداً ، فإن المشكلة تصبح أن العمل الفنى (الذى نتحدث عن ثبات قيمته عبر حقب تاريخية مختلفة) تتغير طبيعته من عصر إلى عصر . فقد يظل العمل من الناحية الحرفية البسيطة ، ومن الناحية المادية هو العمل نفسه ، ولكنه يختلف فى جوانب أخرى ، على نحو يبرر ما أسميته بالمشكلة .

أما المسألة الثانية ، فتتعلق بالعوامل البيولوجية التى تتدخل فى التذوق الجمالى . لقد تجاهل النقاد اليساريون واليمينيون على السواء هذه العوامل ؛ ومع ذلك فعلينا أن نواجه المشكلة التشكُّكية القديمة التى أثارها (هيوم)[١١] عن الكيفية البيولوجية لعملية العبور من الإدراك الحسى لشىء ما إلى تقييم هذا الشىء . إننى أدهش حين يتحدثون عن هذا العبور ببساطة ، متجاهلين المشكلات الكثيرة التى تكتنفه . فمن المؤكد أن وجود درجة من الثبات النسبى من الناحية البيولوجية ، لا يكفى وحده لأن يصبح مركزاً أو أساساً للقيمة فى العمل الفنى ؛ فلا يمكن - مثلاً - أن نقول ، إن قيمة العمل الفنى ترتكز على حقيقة بيولوجية ، هى أن أرجلنا أطول من أذرعنا .

ويمكننا أن نشرح عملية العبور من الحقيقة البيولوجية إلى القيمة الجمالية بالرجوع إلى نظرية (فرويد) ، التى تضع ما أسماه بالدوافع فى المنطقة بينهما .

بيتر فوللر :

إن التحليل النفسى الذى أهتم به قد اعترف منذ زمن طويل بأن نظرية فرويد عن الدوافع وما إلى ذلك ، تنتمى إلى الفلسفة الآلية فى القرن التاسع عشر ، ولن تفيدنا بشىء فى هذا المجال . ولكن هناك بعض أنواع التحليل النفسى التى أفرزت نظرات ثاقبة فى العلاقات المتنوعة بين الذات والآخر ، وألقت بعض الضوء على عدد من أنواع التجربة الجمالية . وبرغم ذلك ، فمازالت تواجهنا علامة استفهام كبيرة كلما حاولنا تحديد منشأ فكرة القيمة .

إننا نستطيع مثلاً أن نصف التأثير النفسى الذى تحدثه بعض الأعمال الفنية ، والذى يشبه «الابتلاع». ولكن هذا لا يُمكّننا فى حقيقة الأمر من التمييز والمفاضلة بين عمل فنى عظيم للفنان (روثكو) وعمل متوسط لفنان آخر مثل (اوليتسكى) ، على الرغم من أنه يُحْدِث التأثير النفسى ذاته .

لا مناص لنا - إذن - من أن نُقْدم على ما تُحْجم أنت عنه ، وأن نعترف بأن علم الجمال يشبه - بمعنى من المعانى - علم الأخلاق . فهو علم لا يخضع للقرائن والبراهين القاطعة بصورة تامة ، ولا يمكننا أن نحصره ونحدده فى مجموعة من القوانين والقواعد ، ولكنه - برغم ذلك - علم لا يمكن أن نتجاهل وجوده ، أو أن نعده مجموعة من الأحكام التعسفية التى تُلقى على علاَّتها .

ثم علينا بعد ذلك أن نثق فى صدق الاستجابة الفنية وصحتها فى مرحلة ما قبل التفكير ؛ وهى بالضرورة استجابة لا عقلانية ؛ وأن نسلّم بكان أحكام القيمة لا يمكن شرحها وتبريرها بصورة عقلانية تامة . وأستطيع أن أسوق عدداً هائلاً من الأمثلة التى تَدْعم هذا الرأى . لقد حدث فى الماضى مثلاً أن حاول عدد كبير من النقاد ، ومن بينهم (راسكين) ، وضع الرسَّامة (كيت جرينواى) فى المرتبة التالية مباشرة للفنان (تيرنر)[١٢] من ناحية العظمة الفنية ، وقدموا حججًا مدهشة ، بل مقنعة ، فى هذا الصدد . كذلك قدم (راسكين) عدداً من التفسيرات النقدية الغريبة ليشرح رأيه فى عظمة (تيرنر) ويدعمه .

وعلى الرغم من تشوُّش وفساد الآراء والحجج النقدية التى يسوقها (راسكين) ليفسر عظمة هذا الفنان ، كان حكمه النقدى على لوحاته من حيث القيمة صائبا تمامًا . وعلى العكس من ذلك نجده يجانب الصواب تمامًا ، وبصورة مضحكة ، فى حكمه النقدى على الرسامة (كيت جرينواى) ، على الرغم من وجاهة تبريراته النقدية لهذا الحكم .

إننا حين نرى هذه الأمثلة وغيرها ، لا نملك إلا أن نعترف بوجود ملكة

للاستجابة الجمالية اللا عقلانية ، تستحق أن نبحثها فى ذاتها ، مهما كانت صعوبة البحث (نظراً لطبيعتها المركبة) ، وبرغم تدخل الأيديولوجية وعوامل أخرى فى إعاقة مسارها ، وبرغم أننا قد لا نجدها أبداً فى صورتها النقية الخالصة .

إن البحث فى طبيعة هذه الحاسة الجمالية ، يستحق كل عناء نلاقيه أو معارك نخوضها ؛ لأنه بحث عن شيء حيوى مهم ، يشبه البحث فى طبيعة الخطأ والصواب فى مجال علم الأخلاق . إننى أمارس هذا البحث وأدافع عن شرعيته ، على الرغم من أنه قد يبدو للبعض غريبًا وغير مُجْدٍ .

★ **سؤال :**

يستدعى حديثك إلى ذهنى شبح (روجر فراى)[١٣] وفكرته عن الشكل الفنى ذى الدلالة الكامنة فيه . هل هذا ما تقصده ؟

بيتر فوللر :

إن حديث (روجر فراى) عن الشكل ذى الدلالة الكامنة ، ليس حديث رجل غبى أو أحمق . وربما كان خطؤه الوحيد أنه لم يدرك كل دلالات الاصطلاح الذى ابتدعه . وإذا كان - كما يبدو لى - قد ابتدع اصطلاح الشكل ذى الدلالة الكامنة ليصف قدرة الشكل الفنى نفسه على أداء وظيفة رمزية - أى قدرته على أن يحمل معانى وأصداء تستعصى على أساليب التمثيل والمحاكاة - إذن فقد أصاب كل الصواب . ولكنه أخطأ حين أخذ يؤكد فى الوقت نفسه أن فكرته هذه عن الشكل ذى الدلالة { الكامنة } تدحض أهمية الرمزية فى الفن ؛ فأنا لا أتفق معه فى هذا .

لقد نبهنا (روجر فراي) إلى حقيقة مهمة ، هى أن بعض الأشكال والألوان فى فن الرسم تحمل فى ذاتها أصداء وإيحاءات معينة ، نستجيب لها نحن البشر بحكم تكويننا ، وبصرف النظر عما قد تمثله هذه الأشكال

والألوان، سواء استخدمها الفنان ليصور أشجاراً أو أزهاراً أو صخوراً أو مساحات أو أى شىء آخر . وليس لدىَّ أدنى شك فى أنه مُحقّ فى هذا . وقد حاول (روجر فراى) فى مقالاته الأخيرة أن يعيد صياغة نظريته هذه إعادة شبه تامة ، ليؤكد لنا أنه يتحدث عن رمزية الشكل الفنى نفسه ، لا عن التوظيف الرمزى فى الفن لمعطيات الحياة . لقد أخطأ (كلايف بل)(١٤) فَهْم نظرية (فراى) وأساء شرحها . أما (فراى) نفسه ، فكان على قدر كبير من الذكاء والفطنة .

تيرى إيجلتون :

أود أن أعود إلى نقطتين أثارهما (بيتر فوللر) لأعلق عليهما . أولاً : إننى لا أعتقد أن الثبات النسبى الذى تتمتع به الأنشطة البيولوجية ، يعنى بالضرورة أنها لهذا السبب تلعب دوراً أكثر أهمية أو أكبر فى تقييمنا للاستجابة الفنية . ولكن مهما كان حجم الدور الذى تلعبه هذه الأنشطة فى هذا الصدد، فمن المؤكد أنها لا توجد فى عزلة تامة .

إننى ألمح فى هذا الرأى اتجاهًا - نجده أيضًا فى كتابات بعض الماركسيين مثل (تيمبانارو) - إلى تفسير قيمة الأعمال الفنية الكبيرة ، فى ضوء تناولها لبعض الأحوال والتجارب الإنسانية العامة والمتكررة .

إن هذه الأحوال - وأعتقد أن (بيتر فوللر) يتفق معى فى هذا - لا توجد أبدًا فى انفصال عن الظرف التاريخى والحالة الاجتماعية . أضف إلى ذلك أن مثل هذا الاتجاه فى النقد ، قد يقودنا إلى أن نخلُص إلى أن عظمة مسرحية الملك لير مثلاً تكمن فى تناولها لمواقف إنسانية متكررة ، مثل المعاناة والموت وتفتّت الأسرة . ولو كان الأمر كذلك ، لما وجدنا ناقداً مثل (صامويل جونسون) يعترض بشدة على نهاية المسرحية ، على الرغم من أنه تعرض فى حياته لتجربة المعاناة والموت ، وعلى الرغم من اشتراكه مع (شكسبير)

وشخصيات مسرحية الملك لير فى أبنية بيولوجية محددة . لقد وجد (جونسون) نهاية المسرحية مقززة من الناحية الأخلاقية ، وكان منبع هذه الاستجابة الأخلاقية الرافضة موقفه الأيديولوجى وحسب .

ثانيًا : إننى أتفق تمامًا مع (بيتر فوللر) فى أن الاستجابة للفن والجمال لا تتم بصورة عقلانية واعية تمامًا ، وأن أيَّة محاولة لتحويلها إلى عملية عقلانية ستكون لها نتائج وخيمة . ومع ذلك ، فنحن بحاجة إلى توضيح معنى هذا الكلام بدقة شديدة .

إن كلمة « جماليات » تُستخدم لتعبر عن عدد هائل من القيم الجمالية . وإذا فحصنا المفاهيم المتباينة لهذه القيم فى المجتمعات المختلفة ، ورصدنا العوامل المسبقة التى تدخلت فى تكوين هذه المفاهيم ، لوجدنا أن كلمة جماليات كلمة مطاطة وتشبيهية . كذلك فإن مشكلة الاستجابة الجمالية لا تنتهى - فى اعتقادى - حين نقرر أن تفسيرها يتخطى حدود الأنا الواعية والتفكير العقلانى ، كما يظن النقاد التقليديون . إننى لا أضع (بيتر فوللر) فى زمرة هؤلاء بالطبع ، ولا أزعم أن هذا رأيه ، ولكنى أود فحسب ، أن أبين أن بعض النقاد يتخذون من الجانب اللا عقلانى اللا واعى فى عملية الاستجابة الفنية ذريعة لإنهاء أى نقاش حول قيمة العمل الفنى . فإذا اختلفت معهم ، وجدتهم يقولون ببساطة : هذا العمل يعجبك ولا يعجبنى . . إذن ، فلننتقل إلى عمل فنى آخر ، لنحدد موقفنا اللا عقلانى بالنسبة إليه .

إننى أرغب فى نوع من النقد يتخذ من الصراع حول القيمة الفنية ، وما اعتدنا على تسميته بالذوق الفنى ، منطلقه الأساسى ، ثم يشرع فى دراسة العوامل التى تتدخل فى تكوين ما نسميه بالقيمة الجمالية وبحثها . وأعتقد أن حل مشكلة الحكم الجمالى يكمن فى منطقة ما ، تلتقى فيها علوم اللغويات والتحليل النفسى ودراسة الأيديولوجيا . فلننطلق فى بحثنا من هذه المنطقة !

بيتر فوللر :

قد أتفق معك فى هذا . ولكن علينا أيضًا أن نواجه حقيقة مهمة ، وهى أننا نتحدث عن شيئين مختلفين يسيران جنبًا إلى جنب فى عملية الحكم الجمالى، وبخاصة فى مجال التصوير أكثر منها فى مجال الأدب .

إننى حين أواجه لوحة أجدنى أستجيب لها بصورة فورية تختلف عن استجابتى لكتاب مثلاً ، إن استجابتك للوحة تتخذ شكل الحكم عليها بأنها جيدة أو رديئة أو ممتعة ، دون تفكير وقبل أى تنظير ؛ بل قد تجد نفسك فى لحظة ما تستجيب استجابة عارمة لنوع من التصوير لا يروق لك عادة أو العكس. إن الرسام (جراهام ساذرلاند) - مثلاً - يتبع كل المبادئ التى أدعو إليها؛ فهو ينظر إلى العالم نظرة خلاقة ، مُعْملاً خياله ، ويحول كل ما يراه إلى شىء جديد ، ويمتلك إحساسًا عميقًا بالتراث يظهر فى لوحاته . ومع ذلك، فإننى أجد أعماله مخفقة .

إن الفكرة التى أود أن أؤكدها ، إذن ، هى أن الحكم الجمالى هو حكم تلقائى يتبلور على الفور . أما الدراسة التى يدعو إليها (تيرى إيجلتون) ، فتدخل فى باب التقنين والشرح العقلانى للحكم الجمالى .

تيرى إيجلتون :

إن كلامك عن فورّية الاستجابة الجمالية وتلقائيتها ، يقود بالضرورة إلى نظرة «متعالية» للقيمة ؛ وهذا ما أرفضه من أساسه ؛ فمن الطريف أن الفلاسفة حين يبحثون عن نموذج لجملة تقريرية ، تبدو فى ظاهرها وكأنها تعبر عن نوع من المعرفة الحدسية ، فى حين أنها فى الواقع تتطلب قدرًا كبيرًا من التنظير اللاواعى - تجدهم دائمًا يختارون جملة : هذا لونه أحمر . واعتقد أن هذا نوع من التحايل الوضيع الذى لا يهمنا فى شىء من الناحية الثقافية .

بيتر فوللر :

بل يهمنا جداً ؛ فالأحكام الجمالية تشبه - إلى حد كبير - ظاهرة الانجذاب إلى شخص بعينه بين البشر . قد ننجح فى تكوين كثير من الأفكار والنظريات عن الأشياء التى تجذبنا إلى شخص آخر ، على أى مستوى من المستويات ، ولكننا نجد فى نهاية الأمر أن تجربة الانجذاب نفسها - حين تحدث - تذهب بكل هذه الأفكار والتصورات النظرية أدراج الرياح .

إن استجابتى لفن التصوير تشبه هذه التجربة إلى حد كبير ، إذ إننى فى حين أستطيع أن أسرد عليك كل ما يخطر لك على بال من أنواع التوصيف والتفسير النفسى والنظرى والأيديولوجى لتجربة الاستجابة الفنية ، سيظل جانب من جوانب التجربة خارج هذه التفسيرات جميعًا .

إن انتقادى الأساسى لمعظم النظريات النقدية الحديثة فى الأدب والفن هو إصرارها على أن تُطابق بين عملية الاستجابة الفنية الأولية وعملية التوصيف والتفسير التى تأتى فى مرحلة تالية ، أو أن تستعيض بالثانية عن الأولى . ولا أعتقد أن أى منهج نقدى فى استطاعته أن يقنعنا بأن التجربة الفنية هى مجرد توصيفنا اللغوى لها .

إننى أجد فى نزعتك الدائمة إلى محاولة تحقيق هذه المطابقة بين التجربة وتوصيفها ما يثير الريبة ، على الرغم من أنك لا تمضى أبدًا إلى نهاية الطريق ، بل تترك مساحة صغيرة فى النهاية لتوحي بوجود شىء لا يمكن التعبير عنه بالكلمات . أما أنا فعلى العكس منك ، أرى أن قوة الجذب فى التجربة الفنية هو أهم عنصر فيها . وهذا لا يعنى أننى لا أهتم بالتوصيف اللغوى للتجربة . إننى شديد الاهتمام به وأمارسه دومًا ، ولكنه يأتى دائمًا فى مرحلة تالية للتجربة .

تيرى إيجلتون :

يقول بريخت ، إن الـغموض الذى يكتنف تجربة الإنسان وسـلوكه لا ينبع من اشتمالها على عناصر قليلة ، بل من تعدد عناصرهما وتنوعها ، ومن التعدد والتنوع فى الظروف و العوامل التى تشكلهما وتحدد مسارهما بصورة محتومة . وهذا معناه - فى قول آخر - أن التجربة الإنسانية لا يمكن تبسيطها أو تلخيصها بالصورة التى تطرحها .

بيتر فوللر :

هل رأيت أعمال مَثَّال يُدْعى (دافيد وين) ؟ إنه يـصنع تماثيل تصور صِبْيَة يركبون درفيلاً ، وأشياء من هذا القبيل . لنفرض أننى زعمت لك أن هذا المَثَّال أفضل من (مايكل انجلو) ؛ ألن تجد مثـل هذا الحكم خاطئا أو أحمق ؟ على الأقل فى معنى واحد من المعانى ؟

تيرى إيجلتون :

على الرغـم من أننى لم أسمع أبـدا بهذا المَثَّال (وين) ، إلا أننى أسـتطيع بسهولـة أن أجد له مقابلاً فى عـالم الأدب . ولكنى مع ذلـك أجد أن الحكم على فنـان بأنه « أفضل » من آخـر غالبًا ما يعتـمد على منظـور واحد ؛ إذ إنه يعنـى ضمنًا أن الأفضـلية قائـمة أيًا كان الأمر ، مـن كل الجوانب ، فـى كل الظروف والأحوال ، وبـالنسبة لكل الـناس ؛ وذلك لأن كلمة « أفـضل » لها مدلول واحد عام ؛ ونحن نستخدمها ، مـع أن كلاً منا يتطلَّب أشياء خاصة فى العمل الفـنى ، قد يتحقق بعـضها بصورة أَوْفَى من البعـض الآخر . إن كلمة «أفضل» - شأنها فى ذلك شأن كلمة «جماليات» - كلمة مطاطة ، تغطى عدداً كبيراً من الاستجابات .

بيتر فوللر :

فلنضع جنبًا إلى جنب لوحتين للرسام (فيرمير)[١٥]، أو لوحتين (لروثكو)، أو قصيدتين (لشكسبير) من نوع السوناتا ، وليكونا عملين يرتبطان ارتباطًا وثيقًا، بل يعالجان الموضوع نفسه . الا ترى أن المفاضلة بينهما لها معنى ؟

تيرى إيجلتون :

أوافق ؛ على أن تقبل ما قُلتُه من أن القيمة هى مجموعة من الاستجابات المتضافرة ؛ وهذا ما ترفضه . كما أوافق ، بشرط أن تقبل أن كلمة القيمة لفظة مطاطة ، تُستخدم للتعبير عن عدد كبير من الاستجابات للعمل الفنى ، وبشرط أن توافقنى - وهذا هو مربط الفرس - على إنكار وجود موقف يهب أحد الأعمال الفنية قيمة كبرى برغم رفضه التام فى إطار ثقافة من الثقافات . فى ضوء هذه التحفُّظات أستطيع أن أفهم معنى المفاضلة .

★ **سؤال :**

هل يحصر (بيتر فوللر) ، إذن ، القيمة فى دائرة الاستجابة الفردية المباشرة ، ولا يتصور وجودها بأي معنى من المعانى خارجها ؟

بيتر فوللر :

إن نظريتى فى القيمة لا تركز على الاستجابة الفردية فحسب . إن جانبًا مهمًا منها يتعلق بتدهور التراث فى ظروف تاريخية معينة . فتدهور العقيدة الدينية - مثلاً - قد نتج عنه تَغيُّرات فى الأنظمة الرمزية السائدة فى المجتمع ، أدت بدورها إلى انقراض فنون الزخرفة . كذلك نجد أن تغيُّر طبيعة العمل فى العصر الحديث ، قد دمرت إمكانية التعبير الجماعى عن التجربة الذاتية . فى مثل هذا الموقف - الذى لا أستسيغه ولا أحبه مطلقا ؛ لأننى أبعد ما أكون عن الإيمان بالفردية - نستطيع أن نطرح عدداً من التصوُّرات والنظريات حول ما

يجب أن يكون عليه الحال . ولكننا فى نهاية الأمر سنجد أنه لا مفر لنا من أن نبنى لأنفسنا تراثًا فرديًا خاصًا ، سواء كنا نقادًا أم مبدعين ، وليس هناك حل آخر أمامنا . إن على كل منا أن يصنع تراثه الفنى ، عن طريق محاولة الاستجابة الجمالية التقييمية للأعمال الفنية المتاحة . ولا مهرب أمامنا من هذه «الفردية» التى تشكل جانبًا من جوانب مأساة الفن الآن . ولقد أكدت فى أكثر من موضع المشكلات التى تسببها هذه الفردية الجبرية لأى فنان يضيق بحدودها الضيقة ، ويحاول أن يتخطاها . وأعتقد أن هناك بعض الحلول الممكنة للخروج من مأزق الفردية هذا : أحدُها قدرتنا على الاستجابة لعالم الطبيعة حولنا . إن استجابة مَلَكة الخيال فينا للطبيعة تستطيع - بدرجة ما - أن تحل محل الإيمان المشترك ، وتلعب دوره .

★ **سؤال :**

ما الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فى الاستجابة الجمالية ؟

تيرى إيجلتون :

هناك عدد من التعريفات لهذا الدور ، ومعظمها تعريفات شديدة الحذق وتصعب على الفهم . ويُغالى البعض حين يدّعون أن الأيديولوجية متغلغلة فى التجربة الإنسانية فى كل جوانبها .

علينا فى الإجابة عن هذا السؤال ، أن نفحص الدور الذى يلعبه تفاعل العوامل التى أسميها غريزية بالعوامل الأيديولوجية فى خلق الاستجابة الجمالية. وقد يمثل هذا الرأى نوعا من المعارضة الشديدة للآراء السائدة ، حيث إن اللاوعى يدخل دائمًا بصورة أو بأخرى فى أى نقاش حول القيمة . إننا لا نستطيع أن نفصل بين «الأنا» (الاجتماعية والأيديولوجية) والقوى الحيوية الغريزية ، وأن ننظر إلى هذه القوى بوصفها عوامل تدمير تهدد «الأنا» . كذلك علينا أن ندرك أن أية وسيلة فنية أو أى شكل جمالى لا يخلو من أبعاد

أيديـولوجـية . إن أى إدراك فـورى لشـخص مـا أو لوحـة ما لا يـخلـو من تضمينـات أيديولوجية تغيـره من داخله . وأنا أقول هذا ردًا علـى كلام (بيتر فوللـر) . إن الإدراك الجمالى يـتضمن بُعـدًا أيديولوجـيًا . وما نسمـيه عادة بالأيديولوجـية ، يعطى الإدراك الجمالى دائـمًا أشكالاً وأبنية تتصـل هى ذاتها بأنماط الإدراك السائدة .

إن الأيديولـوجية - فى أحد مـعانيها - هـى شكل من الأشكـال . ولهذا علينا أن ندرك - حين نتحدث عن علاقـة الإدراك الجمالى بالأيديولوجية - أننا نتحـدث عن عنصريـن فى عمليـة واحدة . إن المفهـوم السائد بين الـناس عن الاستجابـة الجمالية يمكن تحلـيله بوصفه نوعًا خـاصًا من التفاعل بين عمـليتى الاستجابة الجمالية والاستجابة الأيديولوجية .

بيتر فوللر :

إن وصف (تيرى إيجلتون) للغرائز واللا وعـى بوصفها أبنية أيديولوجية ينمُّ عن خطأ فـى منهجه ؛ فهو يستخـدم إطارًا تحليليًا بدائيًا عفا عـليه الدهر . ولا أظن أن طرح المـشكلة فى إطـار فكرة « اللا وعـى » سيفيدنـا فى شىء ؛ وذلك لا يعنى أننا ننكر وجود عمليـات لا واعية . إننى أعتقد أن طرح المشكلة فى إطار آخر يقوم على الاعتراف بوجود عمليات نفسية أولية وعمليات ثانوية، وعلى التمييز بينها ، سيكون أكثر نفعًا لنا . وأعتقد أن العمليات النفسية الأولية تتمـتع بقدر من الـتحرُّر مما يسـميه (تيـرى إيجلتون) بـالأيديولوجيـة ؛ فهى عمـليات مـرنة ، تعتـمد علـى الخيال الإبـداعى والرموز والمـوروثات الرمـزية المقدسـة. أما العمليـات النفسـية التى تليها فهـى عمليات مـبنية ، منـظمة ، وتحليلية، وعقلانية ، ولغوية ، وأيديولـوجية ، ومنطقية . إنَّ ما أعترض عليه حقًا هـو رَفْض (تيـرى إيجـلتون) الاعـتراف بـالدور الذى تـلعبه كـل هذه الاستـجابات الخـالصة مـن الأيديولـوجية فـى النزعـة الإبداعيـة والاستجـابة

الجمالية. إن هذه الاستجابات تلعب بالتأكيد دوراً مهمًا فى النشاط الخلاَّق وفى الاستجـابة الخلاَّقة فى أى مجتمع . ولو كان مـجتمعنـا صحيحًا من النـاحية الجمالية ، ولو كان مجتمعًا لا يلفظ أو يسحق إمكانية هذه الاستجابة الجمالية الخلاَّقة ، لما وجدت نظريات إيجلتون وشبيـهاتها متنفسًا لهـا . لقد أشرت من قبل إلى أن العلة تكمن فى البنية الاجتماعية ؛ فى الطريقة التى تسير بها الأمور فى مجتمعنا . ولكن علينا - على أقل تقدير - أن نقبل القول بأنه إذا تغير شكل المجتمع ، فقد تسترد هذه العمليات النفسية الأولية ، التى تعتمد على الحدس والخيال والانطلاق فى التفكير والنشاط الإنسانى ، حيويتها ، بحيث لا تخضع لأيَّة بنية أيديولوجية ، أو تصبح هى نفسها مجرد بناء أيديولوجى .

★ **سـؤال:**

حين نتحدث عن فصل الأيديولوجية عن الفن نكون قد ابتعدنا بعض الشىء عن لُبِّ الموضوع . إن السؤال المهم هو : هل نستطيع أن نفصل الأيديولوجية عن الإنسان ؟

تيرى إيجلتون:

أعتقد أن هذا ممكن ؛ ولكنى منزعج بعض الشىء مما قاله (بيتر فوللر) . إننى لا أنكر أن العمليات النفسية الأولية تتمتع بدرجة أعلى من المرونة والإبداع عن العمليات التى تليها ؛ ومع ذلـك أعود فأؤكد أن اللاوعى نفسه يتفتح بادئ ذى بدء فـى ظل موقف يـحكمه قـانون مجـدد - بمعنى أن حـركة الرغبـة فى الإنسان مثلاً لا تنفصل منذ البداية عن قيود المنع واللوم .

بيتر فوللر:

إنك تصر على استخدام اصطـلاح « اللاوعى » بمعنى معين ؛ ولهـذا لا يمكننا أن نتفق . إن « اللاوعى » فى رأيى هو الـتركة التى احتفظ بها فرويد

من تراث تفكيره الدينى . أما أنا ، فلا أومن أن هناك قوة مجهولة فى النفس تحدد مصيرها دون علمها ؛ فمع أن هناك عمليات نفسية لا واعية ، إلا أن «اللاوعى» الذى يخضع لضغوط القوانين كما تصفه لا وجود له . إننى لا أقصد هنا بالطبع أن أفنّد نظرية اللاوعى لصالح نوع من الحتمية الآلية التى لا مفر منها . ولكننى أعتقد أنه من الأجدى لنا أن نتحدث عن عمليات نفسية أولية وأخرى تالية ، دون أن نعطى لإحداها أهمية تفوق الأخرى ، وأن ننظر إليهما على أساس أن هذه وتلك ضروريتان للحياة الإنسانية الخلاقة . إن إحدى مشكلات شكل المجتمع الذى نعيش فيه ، أنه لا يسمح بالتعبير الاجتماعى عن هذه العناصر الإبداعية الارتجالية الخلاَّقة فى الأنشطة الإنتاجية، وينحِّيها إلى هامش الحياة ، لتُمارَس فى أنشطة أوقات الفراغ . وحتى يصبح العمل نشاطًا ذا قيمة جمالية فلابد أن تحتل هذه العناصر الخلاَّقة مركز القلب فى العملية الإنتاجية والحياة الاقتصادية .

★ **سؤال :**

هل أطمع فى أن تُطبِّق هذه الملحوظات على الثقافة الشعبية ؟

بيتر فوللر :

إننى أعتقد أن العنصر الجمالى فى العمل البشرى كان شائعًا وعامًا يومًا ما؛ وهذا هو الموقف الأساسى الذى أنطلق منه . ولكن الثورة الصناعية أفرزت أحوالاً معينة نفت العنصر الجمالى عن العمل البشرى وحصرته فى مجال منفصل من الأنشطة ، ثم جعلته يقتصر فى نهاية المطاف على أنشطة طبقة معينة. وهكذا أصبحت الطبقة المتوسطة فى المجتمعات الصناعية مستودع القيم الجمالية . لقد حافظت هذه الطبقة على هذه القيم ، وإن لم تساعدها على الازدهار .

إنك تجد بعضهم يردّد فى معرض الحديث عن هذا الموضوع ، أن الأنشطة

الجمالية بصورة عامة لها صبغة خاصة تنسبها إلى الطبقة المتوسطة ، ثم ينتهون إلى ضرورة إيجاد مفهوم عريض للثقافة ، يتسع لمجال كبير من الأنشطة التى ظلت حتى الآن خارج المستودع الثقافى لهذه الطبقة . ولكنى لا أتفق بالضرورة مع هؤلاء . إن منطقهم يشبه - إلى حد كبير - منطق رجل يُلْقى نظرة شاملة على القرن التاسع عشر من موقف متميز ، ويلاحظ أن أفراد الطبقة المتوسطة فى هذا القرن ينعمون بغذاء وفير ، وصحة طيبة فى حين يعانى أفراد الطبقة العاملة من الفقر والهزال والعلة ، فيخلص من مشاهدته هذه إلى أن الصحة ووفرة الغذاء هما نتاج أيديولوجية الطبقة المتوسطة ، وأنه لذلك يجب القضاء عليهما فى المستقبل ، فى ظل نظام اشتراكى صارم . إن الذين يهاجمون الأنشطة الجمالية والتجربة الجمالية فى مجال « الفنون الشعبية » يستخدمون منطقًا مماثلاً . ومع ذلك ، فإننى أحذو حذو (وليام موريس) ، ولا أتخذ موقفًا متعاليًا من الأنشطة الفنية الشعبية ، التى عادة ما تكون البقية القليلة الباقية من النشاط الجمالى لطبقة حرمتها الرأسمالية الصناعية ، فى تقدمها الضارى ، من فرص ممارسة الإبداع الجمالى بصورة كاملة .

★ **سؤال :**

أيرتبط مفهومك للنشاط الجمالى، إذن، بالتراث الأدبى الرسمى ؟

بيتر فوللر :

من الخطأ أن تتصور أن مفهومى للنشاط الجمالى يقتصر على الفنون الرفيعة . إننى - على العكس من ذلك - حاولت جاهدًا أن أبين أن البُعد الجمالى الإبداعى يسود فى المجتمعات التى تتمتع بصحة جمالية إبداعية ، وأن هذا البعد يسير جنبًا إلى جنب مع الأنشطة والمهارات الإنسانية بعامة ، ومع الأعمال من كل نوع ، بل يتخللهما . إن الحس الجمالى لا يتقهقر إلى مجال الفنون الرفيعة وينحصر فيه إلا فى ظروف تاريخية بعينها ، كظرفنا هذا . وهو

ينحصر فى هذا المجال الضيق بالضرورة ؛ لأن النشاط الإنتاجى العام يُقْصِيه بعيدًا ولا يسمح له بالتواجد فيه . ولهذا السبب؛ تجدنى أدافع عما نسميه بالفن الرفيع. إننى ، مثلاً ، أدافع عن شكل خشبة المسرح التقليدية بمقدمتها المعهودة وفتحتها التى تشبه إطار الصورة ؛ لأنها تمثل الساحة الوهمية لنشاط ازدهر يومًا ما ، وقد يزدهر مرة أخرى فى مجتمع لا يعانى من مرض انعدام القيم الجمالية، كمجتمعنا الحالى . إننى لا أدافع عن الفنون الرفيعة فى حد ذاتها ، ولكن أدافع عنها بهذا المعنى . ومن الخطأ أن تأخذ دفاعى مأخذًا آخر .

★ **سؤال :**

ألا ترى أن هذا التعريف للثقافة الشعبية يتسم بالقصور وضيق الأفق ؟

بيتر فوللر :

إننى أتفق مع (ريموند وليامز) فى أننا نُزيِّف اصطلاح الفن الشعبى، إذا استخدمناه فى مجال الحديث عن فن الإعلانات أو برامج التليفزيون أو عروض الإبهار . إن هذه لا تمثل الثقافة الشعبية . إن الأنشطة الشعبية الحقيقية تتمتع ببُعد جمالى واضح ، برغم الاتجاه العام القوى للتهوين من شأنه. إننى أهتم ببعض الجوانب المعتمة التى لم تلق أى اهتمام فى الثقافة الشعبية كما أفهمها . خذ على سبيل المثال تربية أسماك الزينة ! انظر إلى كل الاختيارات والأحكام الجمالية التى تتطلَّبها ، وإلى اهتمام الممارسين لها بمراعاة النسب فى الأحجام ، وبخلق تشكيلات لونية شديدة التعقيد . . . وما إلى ذلك . . . وسوف تدرك - دون أدنى شك - أنك أمام نشاط جمالى إبداعى كامل ، وناضج ، ومتطور ، وعلى درجة عالية من الحساسية فى التمييز والدقة . وهو أيضًا نوع من النشاط الإبداعى الجمالى لا يمكن أن ينجزه موظف فى مكتب ، أو عامل فى مصنع . وقد يرى بعضهم أن تربية الأسماك نشاط هامشى لا

معنى له ولا جدوى ؛ ولكنى أرى أنه يعبر تعبيراً واضحًا عن وجود مَلَكة جمالية إبداعية ، لم تُتَح لها فرصة الإفصاح عن نفسها بصورة أوسع فى مجالات أخرى .

وهاك مثالاً آخر ! كان (ميكلوس هاراجتى) - وهو شاعر من شعراء أوروبا الشرقية ، وكان عاملاً فى أحد المصانع حين أخرج كتابًا يروى فيه تجربته الشخصية - يدرك أن الأجر الذى يتقاضاه العامل لقاء إنتاج قطعة من القطع آخذ فى الانخفاض ، بحيث وجد العمال فى المصنع أنفسهم مضطرين إلى مضاعفة إنتاجهم بصورة متزايدة ، بُغْيَة المحافظة على الأجر نفسه الذى كانوا يتقاضونه . وقد اكتشف (هاراجتى) أن عمال المصنع جميعًا ، وبدون استثناء ، كانوا - برغم ظروفهم الاقتصادية العسيرة - يصنعون بعض التماثيل المعدنية الجميلة فى الخفاء كلما استطاعوا ، ثم يأخذون هذه القطع المعدنية التى لا نَفْع لها إلى منازلهم لإرضاء حاستهم الجمالية ، وذلك على الرغم من أن هذا كان يمكن أن يؤدى إلى طردهم من المصنع .

ومع أن الظروف التاريخية والاجتماعية يمكنها أن تجعل هذا المنظور الجمالى ينسحب إلى القاع بعيداً عن الأنظار ، إلا أنه يظل يشكل عنصراً دائمًا فى الإبداع والعمل الإنسانى . لذلك ، فهو ما يفتأ يطفو المرة تِلْو الأخرى فى أشكال مُعدَّلة أو مُشوَّهة - فى شكل تربية أسماك الزينة هنا ، أو صنع تماثيل للزينة من المعدن هناك . وأعتقد أن الإمكانات الحقيقية لإيجاد الثقافة الشعبية الأصيلة ، تكمن فى هذه الظواهر - لا فى التليفزيون والإعلانات .

★ سؤال:

ولكن فنون التليفزيون والإعلانات موجودة .

بيتر فوللر:

نعم ، ولكنها فنون يخلقها أناس لا يستهلكونها . ولذا ؛ فهى فنون دخيلة مُغْرِضَة .

★ السائل نفسه :

ولكن ماذا عن محتواها الجمالى والإبداعى ؟

بيتر فوللر :

تافه لا يُذْكر .

★ سـؤال :

يبدو لى أن (بيتر فوللر) كـان حذراً بعض الشىء فى طرح آرائه وكأنه فـى موقف دفاع عن نفـسه . ولكننا نـستطيع أن نطـبّق آراءه على نطاق أوسع . فلنـأخذ ، على سبيل المثال ، تراجيديـات (شكسبير) أو كنيسة (سيستـين) فى الفاتيكان[١٦] - وهى أعمال محـسوسة ، أُنجزت فى سرعة فـائقة ، وتتمتع بـشعبية بالغـة ، مع أنها تحمل طابـعًا تاريخيًا معينًا . إن هذه الأعمـال لم تكن نتاج فنان منعزل فـى حجرته ، يصارع الجو الثقافى المحيـط به ، ليكمل عملاً خالداً . لقد احـتفل الناس بهذه الأعمال فى زمنها ، وهى ما زالت تُؤثّر فـينا حتى الآن . إن أى مجتمع يتـلقى هـذه الأعمال لابـد أن يدرك نوعـيتـها المتـميِّزة . هنـاك بالطـبع مجتمعات تُحرِّم فنون التصوير والـتمثيل المسرحى ؛ ولهذا قد ترفض أعمال (مايكو انجـلو) و (شكسبير) ؛ ولكن فى غياب مـثل هذا العائق، سوف تجد الـناس فى أى مجتـمع من المجتمعـات يدركون قوة التـأثير الإنسانية التى تتمتع بها هذه الأعمال ، مهما اختلفوا فى جوانب أخرى حولها . ويلعـب الجهاز النقدى فى المجتمع دوراً مهمـا فى تحقيق هذا الإدراك، وبلوَرته بالطبع، (ومن وجود مثل هذا الجهاز النقدى قد تنشأ خلافات ، مـثل الخلاف حول مـسرحية الملـك لير الذى سـبق الإشارة إليه) . ولكن مهما ينشأ من خلاف نـقدى حـول مسرحيات شكسبير ، لا أعتقد أن أى مجتمع يقرؤها يمكن أن يصفها بأنها مسرحيات تافهة.

تيرى إيجلتون :

مع أن الحالة التى استشهدت بها قد تمـثل حجة لا يمكن تفنيدها ، إلا أننى أختلـف معك اختلافًا جذريًا فـى النظرة إلى الأمـور . إن حديثك يستـند إلى تصور لموقف محال تمامًا من الناحية التاريخيـة . فلو أننا اكتشفنا مثلاً معلومات أكثر عما كانـت الدراما الأغريقية تمثل بالـنسبة للناس فى زمنهـا ، ثم عدنا إلى قراءة هذه الأعـمال فى ضوء هذه الاهـتمامات القديمـة التى لا تلمـس وترًا فى أنفسـنا الآن ، فمن المحتـمل جدًا أن يقل استـمتاعنـا بها . أو خذ مثـلاً الفن الصينى فى حقـبة العصور الوسطى (وهذا المثال يطرح بـصورة واضحة قضية قدرة الفن على تخـطى حواجز اللغة والثقافة) . إنك تقـول فى حقيقة الأمر إننا إذا نجحنا فى تخطى حواجز اللغة والثـقافة فسوف نتفق جميعًا على تميُّز هذا الفن . ولكـن ألا ترى معى أن تعبير « تـخطى حواجز اللغة والـثقافة » - أى ترجمة الفن من إطار ثقافى إلى آخر - يلخص كل المشكلات التى أثيرت ؟

بيتر فوللر :

خبِّرنى يـا (تيرى) ! ماذا يحدث لـك عندما تستـمع إلى عمل موسـيقى عظيم ؟ أنا مثـلاً لا أمتلك جهازًا نقديًا يهيـئنى لتناول تجربتى الموسـيقية بصورة صحيحة ، ومع ذلك أستـطيع أن أدرك معانى العظمة والشموخ فـى سيمفونية مثـلاً ، دون أن أمارس أى نـقد لغـوى واع لهـا . إننـى لا أنكر أن الـثقـافة الموسيقية تعمق اسـتمتاعنا بالموسيقى ؛ ولكنى اعتقـد أيضًا أن استجابتنا الأولى الخالصة ، البريئة من التنظير ، تمثـل جزءًا أساسيًا ومهمًا فى معنى لقاء الإنسان بالفن وقيمته .

تيرى إيجلتون :

كلام جميل ومعقول يا (بيتر) ؛ ولكن خذ فى حسبانك أننى لا أستثنى من

المناقشة ما تسميه بالاستجابة الخالصة من الشرح والتبرير - تلك التى نجدها فى عبارات مثل « ما أروع هذا العمـل ! » ، أو « ما أعظم هذا العمل ! » أو « ما أفظع هذا العمل ! » ؛ فأنا لا أدعو إلى تجاهل الـتجربة الفنية الحية ، والاكتفاء بالتنظير البارد ، فى عزلة عن التفاعل المباشر مع العمل الفنى .

★ السائل السابق :

لا أعتقد أنك فهـمت ما أرمى إليه . إننى أعنى أنـه بالرغم من كل العوامل المركبة ، الـتى قد تتدخل فى عملية استقبـال الفن عبر حواجز اللغة والتاريخ والـثقافة ، إلا أن الأعمال الفنية العظيـمة تمتلك بصورة واضحة قوة إنسانية أساسية تجعلها تتحدى صفتها التاريخية ، وتتخطى حدود ثقافـتها مهما تـعمقت فى تصوير هـذه الثقافة . إننـى لم أقصد مطلقًا أن أعزو قيمة هذه الأعمال العظيمة إلى ثراء البيئة التى أنتجتها ، أو إلى ردود الأفعـال تجاهها فى أزمنـة تالية ، بل قصـدت أن أؤكد فى حقـيقة الأمر أن هـذه الأعمال لـها هذه القـوة والقدرة عـلى التأثـير ، بالرغم من ردود الأفـعال التى تثيرها فـى حقب زمنية مختـلفة ، وليس بسبب ردود الأفعال هذه .

★ سؤال :

لقد تجاهلت هذه المناقشة عنصرًا محددًا يسعى كذلك فى إصرار للحفاظ على أحكام القيمة الفنية الموروثة ، وهو عنصر السوق .

بيتر فوللر :

لا يستـطيع أحد أن يـبيع كنـيسة (سستـين) بالفاتـيكان ؛ وهى لا تـخضع لاعتبارات السوق .

★ **السائل نفسه :**

لو كانوا يستطيعون بيعها لباعوها .

بيتر فوللر :

أنت مخطئ فى هذا .

★ **السائل السابق :**

لا يمكن أن نحصر قضية القيمة فى دائرة اعتبارات السوق . إن السوق لا تحدد قيمة شكسبير مثلاً . ولكن دعنى استكمل حديثى السابق . إن اكتشاف تمثال يونانى قديم تافه لن يُحدث تغييراً يذكر فى طبيعة خبرتنا ؛ ولكن الأعمال القوية تُحدث مثلَ هذا التغيير . إن استجابات البشر للعمل نفسه ، تختلف بطبيعة الحال من زمن إلى آخر... ولكم أمقت ميل البعض إلى تقديس بعض الأعمال الفنية والتعبُّد فى محرابها ...

تيرى إيجلتون :

ولكنك برغم ذلك تؤكد وجود أعمال فنية تتمتع بنوع من القوة المجردة الخالصة ، التى تجعلنا نميزها فى كل الظروف والأحوال .

★ **السائل نفسه :**

إن فهمنا لتعبير « فى كل الظروف والأحوال » يخضع لتقلُّبات الزمن . وسأكتفى بأن أقول ، إن القوة التى أعنيها هى قوة إنسانية وتاريخية فى آن واحد ، تؤكد وجودها فى مجتمعات عدة منوَّعة ؛ وهى بهذا المعنى قوة تتخطى حدود الحقب التاريخية المحددة .

بيتر فوللر :

إن (تيرى) يرفض تمامًا أن يعترف بوجود القيم الجمالية الخالصة ، حتى لو افترضنا أنها قيم يستعصى فهمها أو تفسير وجودها تفسيراً كاملاً . وفى هذا يكمن اختلافى معه . إنه يعتبر القيمة الجمالية قيمة نسبية ؛ أما أنا فأرى أن مجال الإبداع الجمالى هو المجال الإنسانى الوحيد الذى تظهر فيه هذه العناصر الخالصة ، التى لا يمكن تحويلها إلى مجرد أشياء نسبية . إننا إذا رفضنا الاعتراف بوجود قيم جمالية خالصة ، فسوف ننتهى إلى اعتناق موقف من الأعمال الفنية يشبه الموقف الذى تنمّ عنه آراء (تيرى إيجلتون) ، وهو موقف ينكر فى نهاية الأمر وجود أى فرق حقيقى ثابت بين (مايكل انجلو) ومثال من نوعية (دافيد وين) ، ويرى أن أفضلية أحدهما على الآخر هى من صنع المجتمع ، ومن ثم قد تتطور أو تختلف . وهذا فى رأيى هراء .

تيرى إيجلتون :

قد لا توافقنى فى هذا ، ولكنى أرى أن نظرتك إلى القيمة تقترب كثيراً من النظرة النقدية المألوفة ، التى تزعم أن روائع الأعمال التى خلّفها لنا السلف تمتلك قوة ما تجعلها قادرة على توليد مفاهيم واستجابات عدة منوّعة ، تنفع الإنسان - أو يدّعون أنها تنفع الإنسان . إن هذا الموقف النقدى الذى يحدد قيمة الأعمال الأدبية الرئيسية من هذا المنظور يفضل بالتأكيد موقف الصفوة ، الذى يكتفى بتأكيد قيمتها دونما أى شرح أو تبرير . وأبسط ما يمكن أن يوصف به موقف الصفوة هذا هو أنه موقف استبدادى . علينا أن ندرك وجود علاقة بين نزعة الاستبداد بالرأى فى الإنسان وبعض أشكال المعرفة الحدسية ، وأن ننتبه إلى أن الإخفاق فى إقامة حوار عقلانى حول القيمة يعنى أن نرتكن إلى أحكام القيمة التى تصدرها الصفوة دون شرح أو تبرير ، وأن ندّعى معهم أن الأمر كله يتعلق بالإحساس . فإذا لم تستطع الإجابة إذا طلب منك تحديد

طبيعة القوة التى تقول إنها تكمن فى روائع الماضى أو وصفهـا ، وتقول إنها تستعصى على الوصف ، فإنك بهذا تستبد برأيك .

ولكن هذا لا يعنى أننى أنكر وجود عنصر فى التجربة الجمالية لا يمكن تفسيره بإحالته إلى شىء خارجه . إننى فى الحقيقة أرى العنصر المبهم نفسه فى التجربة الإنسانية عمومًا . قد أختلف معك حول أسباب وجوده ، وأستشهد فى هذا بآراء (بريخت) أكثر من أى فنان آخر ، ولكن ما يهمنى فى نهاية الأمر هو أن أؤكد أن هناك فرقًا كبيرًا بين أن أعترف بأن أى شرح للتجربة الجمالية لا يوفيها حقها أو يفسرها تمامًا من ناحية ، وأن أعتقد فى وجود قوة صامتة مبهمة فى الروائع الموروثة ، تمثل القوة المحركة الفعالة فى الفن بأجمعه ، وهو ما أرفضه تمامًا .

إننا لو فحصنا الخلفية التاريخية لأغنية شائعة من أغانى الأطفال مثلاً ، ولتكن أغنية « ماء ماء . . أيها الخروف الأسود »[١٧] - دون حاجة لأن نفترض لها بناء داخليًا مركبًا - فسوف نجدها تثير عددًا من المناقشات المهمة الممتعة ، برغم بساطتها الفنية الشديدة .

★ **سؤال :**

كيف ، إذن ، تتناول الطبيعة المركبة لبعض الأعمال الفنية العظيمة، بخاصة فى مجال الرسم ؟

تيرى إيجلتون :

جرت العادة بين الناس على وصف الأعمال العظيمة بأنها إما أعمال مركبة عويصة ، أو أعمال تثبت أن البساطة هى جوهر الفن العظيم . لقد اكتشف (فتجنشتاين)[١٨] - فيما اكتشف - أن بعض الاصطلاحات الشائعة - مثل « البساطة » و « التعقيد » - ليس لها معان ثابتة ، وإنما يتحدد معناها بالنسبة

إلى أنماط الحياة والسلوك العملى بصورة أساسية . إن ما تعدّه بسيطًا قد أعدّه أنا مركبًا ومعقدًا . إن أى حديث عن البساطة والتعقيد بصورة مطلقة يتجاهل وجود أنظمة شفرية محددة ، يستخدمها المشاهد أو القارئ فى فهم العمل الفني وتفسيره . ولا أظن أننا نستطيع ان نتعرض لمشكلة القيمة بصورة مقنعة ، إذا تجاهلنا هذه الأنظمة الشفرية ولو مؤقتًا .

بيتر فوللر :

إننى على عكسك تمامًا ، أنظر إلى القيمة الفنية بخاصة فى مجالى التصوير والنحت بما هى وجود يتحقق من خلال عملية تحويل المادة الأولية للعمل ، سواء كانت الخامات المستخدمة أو التقاليد التصويرية المتعارف عليها . وحين تتحقق القيمة بهذه الصورة المجسدة ، ويتم التعبير عنها ، تبدأ الأنظمة الشفرية وأنماط الحوار فى التعامل معها وتفسيرها . لقد ضربت مثالاً من قبل باستجابة (راسكين) لأعمال (تيرنر) ؛ وكان (راسكين) يؤمن بأن عظمة (تيرنر) تنبع من قدرته على كشف اللثام عن بهاء الله المتمثل فى عالم الطبيعة . ومع أننى لا أتفق مع هذا التفسير فأنا أفهمه ؛ فأنا أيضًا أستطيع أن أدرك عظمة (تيرنر) ؛ وقد يكون تفسيرى لسر هذه العظمة خاطئًا هو الآخر . إن اختلاف التفسيرات لا يمكن أن ينال من هذه العظمة على الإطلاق ؛ لأنها مُحقَّقة فى لوحاته ، ولا يعتمد وجودها على الآراء والمناقشات النقدية التى تدور حولها .

تيرى إيجلتون :

إن ما قلته الآن حول التحقيق الفنى الناجح للمادة يستخدم أنظمة شفرية .

بيتر فوللر :

أجل ، وأستخدم هذه الأنظمة الشفرية للإشارة إلى خصائص مادية وصفات لأعمال بعينها .

هوامش الترجمة :

(١) *The Prelude* - المقدمة أو الافتتاحية - قصيدة طويلة لـلشاعر الإنجليزى الرومانسى الشـهير (وليام وردسورث) William Wordsworth (١٧٧٠ - ١٨٥٠) . والقصـيدة تتكـون من ١٤ كتـابًا وتمثل سيـرة ذاتية شعـرية للشاعـر . وقد نُشرت لأول مرة بعد موته فى عام ١٨٥٠ ، وأطلقت عليها زوجته (مـارى هاتشينـسون) اسم المقدمة ، لأن الشـاعر كان يـنوى أن يجعـلها مقدمة لمـلحمة أخرى لم يـتمها ؛ ولكنـه نشر جزءًا منهـا فى عام ١٨١٤ بعنوان الرحلة *The Excursion* .

(٢) توماس لافيـل بيدوز Thomas Lovell Beddoes (١٨٠٣ - ١٨٤٩) شاعر إنجليزى رومانسى . وُلد فى مقاطعة (سمرست) بإنجلترا ، ودرس فى جامعـة أكسفورد ، ثم اتجه إلى ألمـانيا لدراسة الطب ، وعـاش معظم حياته متنقلاً بين مدنها ومـدن سويسرا ، خصوصًا مدينة (زيورخ) ، حتى مات منتحرًا فى مدينة (بازل) .

وتعكس قصائده اهتمامه بمعانى الموت والخلود والزمن . ومن أشهر أعماله قصيـدة سردية طويلة بـعنوان **مأساة العروس** *(The Bride's Tragedy)* (١٨٢٢) تحكى قـصة حقيقـية عن جريمة قـتل ارتكبـها طالب فى جـامعة أكسفورد ، وقصيدة دراميـة طويلة بعنوان **كتاب فكاهـات الموت أو مأساة المهرج** *(Death's Jest Book; or, the Fool's Tragedy)* ، نشرت بعد موته فى عام ١٨٥٠ .

(٣) الكاتـب المشار إليه هـنا غير معروف لـى للأسف ، ولم أتمكـن فى حدود الوقت المتاح مـن العثور على أية معـلومات عنه من المصادر المـتاحة لى . ويبدو أن تيرى إيجلتون قد اختـار حقًا كاتبًا يقع خارج دائرة التراث الأدبى الرسمى تمامًا .

(٤) Samuel Johnson (١٧٠٩ - ١٧٨٤) شاعر وناقد وصحفى من أشهر شخصيات القرن الثامن عشر . وُلد فى مدينة (ليتشفيلد) بمقاطعة (ستافورد شاير) ؛ وكان والده بائع كتب . درس فى جامعة أكسفورد ، وفتح مدرسة قرب مدينته بعد تخرجه ، ثم ذهب إلى لندن حيث عمل بالصحافة فى مجلة الجنتلمان فى عام ١٧٣٧ . من أهم أعماله قاموس اللغة الإنجليزية الذى ظهر فى عام ١٧٥٥ ، ودراسة عن شكسبير بعنوان ملاحظات منوعة حول تراجيدية ماكبث *(Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth)* (١٧٤٥) وحياة أبرز الشعراء الإنجليز *(The Lives of the Most Eminent Poets)* التى نشرت فى عام ١٧٧٧ ، وطبعة كاملة لأعمال شكسبير (١٧٦٥) ، وقصة فلسفية طويلة بعنوان راسيلاس (Rasselas) . ويتميز معظم نقد (صامويل جونسون) بنبرة أخلاقية عالية.

(٥) Walter Benjamen ناقد وكاتب يسارى بريطانى .

(٦) Marcel Proust الروائى الفرنسى المعروف . أشهر أعماله روايته الطويلة البحث عن الزمن الضائع ، التى تأثر فيها بفلسفة هنرى برجسون ، وخصوصًا بفكرتى الزمن النفسى وتيار الشعور الذى يمثل الشكل الحقيقى للتجربة الإنسانية ، بعيدًا عن قيود الزمان والمكان فى الواقع المادى . وقد تأثر به عدد كبير من الكتاب فى الغرب ، أشهرهم الروائية الإنجليزية (فرجينيا وولف) .

(٧) William Morris (١٨٣٤ - ١٨٩٦) . شاعر وفنان إنجليزى من الرواد الأوائل للاشتراكية فى بريطانيا . وُلد فى أسرة ميسورة ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، وصَادَق الشاعر والرسام (دانتى جابرييل روزيتى) وتأثر من خلاله بفنون العصور الوسطى وأساليبها . وكان نظام العمل فى العصور الوسطى فى مجال الحرف والصناعات اليدوية أكثر ما اجتذبه

إليها، إذ رأى فيه صورة للتنظيم النقابى الجماعى العادل للعمل ، وصورة للتفاعل الحيوى بين الفن والمجتمع . لقد كان موريس يؤمن بأن آفة الحضارة الصناعية الحديثة هى نفى ملكة الإبداع الفنى الخلاّق خارج مجال العمل والإنتاج ، على نحو تمخض عنه فقر فى الفن وقبح فى الإنتاج . وفى هذا الصدد يقول فى كتابه الفن والاشتراكية : « إن قضية الفن هى قضيتنا جميعًا - قضية الناس . وسوف نستعيد الفن يومًا ما فتعود إلينا بهجة الحياة - سيعود الفن ليصبح جزءًا لا يتجزأ من عملنا اليومى » . وفى موضع آخر من الكتاب نفسه يقول : « إن الهدف الحقيقى للفن هو القضاء على لعنة العمل ، وذلك عن طريق تحويله إلى وسيلة ممتعة ، لإرضاء نزعة الإنسان إلى الفعل والحركة » . وقد حاول موريس أن يمارس فى حياته أفكاره عن ضرورة القضاء على الفصل التعسفى بين الفن والحياة، فانتقل بفنه من مجال الفنون الرفيعة (الرسم والنحت) إلى مجال الفنون التطبيقية ، فمارس تصميم الأثاث والأقمشة وورق الحائط . كذلك حاول تطبيق أفكاره عن إمكانية تحقيق العمل الجماعى المبدع بعيدًا عن القيم التجارية الرخيصة والاستغلال فى مجال الإنتاج الصناعى ، فأنشأ فى عام ١٨٦١ هيئة صناعية لإنتاج أنواع من الأثاث والأقمشة والزجاج الملون وورق الحائط ذات قيمة فنية عالية . وبرغم محاولاته العملية هذه ، فقد كان موريس لا يؤمن بجدوى الإصلاحات التدريجية ، بل رأى ضرورة قيام ثورة سياسية تخلق مجتمعًا اشتراكيًا يستطيع الإنسان أن يحيا فيه حياة إنسانية صحيحة ، وتمتزج فيه قيم الإبداع الجمالى بكل أنواع النشاط الإنسانى . وقد طرح (موريس) تصوره لهذا المجتمع فى كتابه النثرى السردى أخبار من لا مكان *(News From No Where)* ، الذى صور فيه مدينة مثالية (Utopia) . ومن أهم مؤلفات (وليام موريس) فى مجال علاقة الحضارة والمجتمع بالفن المؤلفات التالية : الفن والاشتراكية *(Art and Socialism)* ، كيف أصبحت اشتراكيًا

(How I Became A Socalist) ، أهداف الفن (The Aims of Art) ،
كيف نحيا الآن وكيف يمكن أن نحيا (How We Live and How We Might Live) ، العمل النافع والكدح غير المبدى (Useful Work and Useless Toil) المصنع كما يجب أن يكون (A Factory as It Might Be).

انظر : The Collected Works of William Morris, 24 vols., London, 1910 - 1915 .

وانظر أيضًا : J. W. Mackail, The Life of William Morris, 2 vols., London 1899 .

(٨) John Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) كاتب وناقد إنجليزى ، ساهم بدور فعال فى حركة إحياء الفن القوطى فى العصر الفيكتورى وهاجم النظرية الليبرالية فى الفن . ولُد فى أسرة ثرية ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، وزار سويسرا وإيطاليا عدة مرات . كان أول أعماله النقدية عمل كبير فى خمسة أجزاء يُسمَّى *Modern Painters* (1843 - 1860) خصص أول مجلد منه للدفاع عن الرسام (J.M.W. Turner) . من مؤلفاته أيضًا : سبعة مصابيح منيرة فى عالم العمارة *Seven Lamps of Architecture* (1849) وأحجار البندقية *The Stones of Venice* (3 vols. 1851 - 1853) وفى هذا الكتاب دافع عن الفن القوطى ، بوصفه فنًا يجمع بين الصدق والقوة الأخلاقية .

وبرغم نظرته المحافظة فى السياسة فقد اتجه تفكيره فى آخر حياته إلى الطبقة العاملة وكيفية تحسين أحوالها . وكتب فى هذا الصدد عددًا من المقالات التى تم جمعها فيما بعد فى الكتب التالية : متعة لا تنضب *A Joy For Ever* (1880)

حتى النهاية *Unto This Last* (1962)

تقلبات الزمن *Time and Tide* (1867)

انظر الأعمال الكاملة لجون راسكين *The Collected Works of John Ruskin*, 39 vols., ed. by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, London, 1903 - 1912 .

وتجد ملخصًا وافيًا لنظريته الجمالية أعدته (جون إيفانز) (Joan Evans) تحت عنوان : مصباح الجمال *The Lamp of Beauty*, London. 1958.

(٩) Mark Rothko (١٩٠٣ - ١٩٧٠) فنان روسي المولد ، أمريكي النشأة والجنسية ؛ لعب دورًا كبيرًا في إضافة بُعْد تأمل فلسفي إلى المدرسة التعبيرية التجريدية في الرسم بعد الحرب العالمية الثانية ، واستغنى بالألوان عن كل وسائل التعبير الأخرى في الرسم . من أشهر مجموعات لوحاته الأولى مجموعة الأنفاق (Subway) ، التي تصور بأسلوب واقعي قبح الحضارة الحديثة ووحدة الإنسان فيها . ومن أشهر المجموعات الأخيرة اللوحات الضخمة (٣ × ٥ أمتار) التي صممها لكنيسة صغيرة في مدينة (هيوستون) بولاية تكساس ، والتي تتسم بروح صوفية جادة ، وكذلك مجموعة اللوحات التي أسماها أسود على رمادي *(Black on Grey)* ، والتي رسمها في عام ١٩٧٠ .

(١٠) Raymond Williams ناقد أدبي ومسرحي ، وكاتب روائي . وُلد في مقاطعة ويلز ببريطانيا في عام ١٩٢١ في أسرة عاملة ؛ فقد كان والده عامل إشارات بالسكك الحديدية . تفوَّق في دراسته بمدرسة القرية ، فتمكن من إكمال تعليمه والحصول على منحة للدراسة بجامعة كمبريدج ، التي شغل بها منصب أستاذ الدراما منذ عام ١٩٧٤ وحتى تقاعده عام ١٩٨٣ . من أهم أعماله النقدية وأشهرها :

الثقافة والمجتمع (١٩٥٨) *Culture and Society*

الثورة الطويلة (١٩٦١) *The Long Revolution*

الدراما من إبسن إلى بريخت (١٩٦٨) *Drama from Ibsen to Brecht*

الدراما والعرض المسرحى (١٩٦٨) *Drama in Performance*

التراجيدية الحديثة (١٩٧٩) *Modern Tragedy*

وإلى جانب أعمـاله النقدية كتـب وليامز أربع روايات هى : ثـلاثية تدور أحداثها فى ويلز ، وتضم :

أرض الحدود (١٩٦٠) *Border Country*

الجيل الثانى (١٩٦٤) *Second Generation*

الصراع حول موناد (١٩٧٩) *The Fight for Monad*

ثم رواية المتطوعون فى عام ١٩٧٩ . ومن أحدث مؤلفاته :

من مشـكلات المادية والثـقافة *Problems in Materialism and Culture* (١٩٨٠) ،

الثقافة (١٩٨١) *Culture*

وأخيراً ، الطريق إلى عام ٢٠٠٠ *Towards 2000*

(١١) David Hume (١٧١١ - ١٧٧٦) فيـلسـوف بريـطانـى من المـدرسة التجريبـية ؛ آمن بأن الفلسفة هى عـلم دراسة الطبيعة البشـرية عن طريق التجربة والاستقراء . وُلد فى مدينة بريستول فى اسكتلنده ، ثم رحل إلى فرنـسا فى عام ١٧٣٤ ، حيث كتب أول أعمـاله الفلسفيـة بعنوان : مقال عن الطبيعـة الإنسانية *(A Treatise of Human Nature)* وقد وصفها فيما بعد بالطفولـية والسذاجة . حاول بعد عودته الحصول عـلى منصب أستاذ فلسفة الأخلاق فى جامعة إدنبره ، ولـكنه أخفق ، فبدأ مرحلة تجوال فى أوروبا كتب فى أثنائها أهم أعماله الفلسفية ، وهى :

بحث فى طبيعة الفهم الإنسانى (١٧٤٨)

An Inquiry Concerning Human Understanding

و بحث فى طبيعة المبادئ الأخلاقية (١٧٥١)

An Inquiry Concerning the Principles of Morals.

ومن أشهر مؤلفاته أيضًا تاريخ إنجلترا (١٧٥٤ - ١٧٦٢)

The History of England.

(١٢) Joseph Mallord William Turner - رسام إنجليزى من المدرسة الرومانسية . يعدّه النقاد أعظم من رسم الطبيعة فى القرن التاسع عشر . وكان أسلوبه فى استخدام الألوان والضوء جديدًا تمامًا . وُلد تيرنر فى أسرة فقيرة ، وكان أبوه حلاقًا . التحق بمدرسة تابعة للأكاديمية المَلَكيّة للفنون عندما كان فى الثانية عشرة من عمره ، وأقام معرضه الأول فى عام ١٧٩٠ ، ثم أصبح عضوًا فى الأكاديمية المَلَكيّة فى عام ١٧٩٩ .

(١٣) Roger Eliot Fry (١٨٦٦ - ١٩٣٤) رسام بريطانى ، اشتهر أساسًا بنقده للفنون التشكيلية . تتميز أعماله التى عرضها لأول مرة فى عام ١٩٢٠ بحس تشكيلى عميق . وكان (فراى) على دراية واسعة بأحدث التيارات الفكرية والفنية فى عهده ، فتأثر بفلسفة (ا.ن. وايتدهيد) ، و(هنرى برجسون) ، وبمدرسة ما بعد التعبيرية فى الرسم فى فرنسا . وكان عضوًا دائمًا فى جماعة (بلومزبيرى) الأدبية الشهيرة ، التى ترأستها الروائية (فرجينيا وولف) مع شقيقتها الرسامة (فانيسا بل) وزوجها الرسام والناقد (كلايف بل) ، وكانت تضم أشهر المثقفين والفنانين آنذاك ، مثل الروائى (ج.م. فورستر) ، والفيلسوف (ا.ن.وايتدهيد) ، والفيلسوف (ج.ى. مور) ، والشاعر الشهير (تينيسون) ، والشاعر (إدوارد فيتزجيرالد) وغيرهم . وكانت الجماعة

تجتمع فـى منزل (فانيسا وكلايـف بل) فى ضاحية (بلومـزبيرى) قرب المتحف البريطانى فى لندن ؛ ومن هنا جاء اسمها . واستمرت الجماعة فى نشاطها من ١٩٠٧ إلى عام ١٩٣٠ . ومما لا شك فيه أن (روجر فراى) قد تأثر فى كثير من آرائه بهذا الجو الثقافى الحافل . ومن أهم أعمال هذا الناقد الفنـان كتابه عن سيزان (١٩٢٧) ، الذى دافع فيه عن هذا الـفنان الذى هاجمه النقاد التقلـيديون ، وكذلك كتاب بعنوان الرؤية والتصميم (*Vision and Design*) ، عام ١٩٢٠ ،

وتحولات (*Transformations*) ، عام ١٩٢٦ ،

وفى عام ١٩٣٣ ، عيِّن (فراى) أستاذًا للفنون الجميلة فى جامعة كمبريدج .

(١٤) Clive Bell رسام وناقد إنجليزى وعضو مؤسس فـى جماعة (بلومزبيرى الأدبية) (The Bloomsbury Group) .

انظر الهامش السابق .

(١٥) Jan Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) رسام هولندى ، تـخصص فى رسم المناظـر الداخليـة ؛ ويُعَدُّ من أعظم رسامـى القرن السابـع عشر . تتـميز أعماله بـروعة التصميم ، ونقـاء الألوان ، والقدرة على تصويـر انعكاس ضوء الـنهار بدرجـات مختـلفة علـى الأشياء العـادية كافـة تصويراً دقـيقًا وموضوعيًا .

(١٦) Sistine Chapel - الكنيسة الـبابوية فى الفاتيكان . بُنيت فـى عهد البابا سيكستاس الرابع (Pope Sixtus iv) ، فى المـدة من ١٨٤٣ إلى ١٥٨١ . تشتهر الكـنيسة بلوحاتها الحائطـية التى تضم أعمالاً لرسامى عـصر النهضة العظام ، (روفـائيل) و (بوتيتشيـلى) و (مايكل انجلو) الذى غـطى سقف الكنيسة بلوحات دينية تصور خلق العالم (١٥٠٨ - ١٥١٢) ، ثم رسم

على حائط الـكنيسة الغربى لوحتـه الشهيرة الحساب الأخير (١٥٣٣ - ١٥٤١) .

(١٧) كلمات الأغنية الشعبية الشائعة بين الأطفال التى يشير إليها (إيجلتون) هنا هى :

Ba .. Ba .. Black sheep

Have you any wool ?

Yes sir, yes sir,

Three bags full.

One for my master, and one for my dame,

And one for the little boy

Who lives down the lane.

وتقول بالعربية :

ماء .. ماء .. أيها الخروف الأسود

هل عندك صوف ؟

أجل يا سيدى .. أجل .. ثلاث زكائب ممتلئة .

واحدة لسيدى ، والأخرى لسيدتى

والثالثة للولد الصغير الذى يسكن فى نهاية الحارة .

وربما رأى (إيجلتون) فى هذه الأغنية تعبيراً عن نوع من أنواع توزيع الثروة والإنتاج ، وعن النظام الـطبقى فى العصر الذى ظهرت فيـه الأغنية ، لا سيَّما أن تعبير (black sheep) بالإنجليزيـة يحمل معنى « المنبوذ » - والـمنبوذ فى هذه الأغنية هو العامل المُنتج صاحب الصوف .

(١٨) Ludwig Josef Johann Wittgenstein (١٨٨٩ - ١٩٥١) فيلسوف نمساوى الأصل والمولد ؛ عاش معظم حياته فى إنجلترا ، وأثّر تأثيراً عميقًا فى الفلسفة الإنجليزية والأوربية الحديثة ، إذ حوّل الفلسفة بصورة تامة من البحث فى الأمور الميتافيزيقية إلى البحث فى اللغة والمعنى . ويمكن تلخيص فلسفته فى مقولة أساسية ، هى أن معظم المشكلات الفلسفية التى شغلت الناس على مر العصور ترجع إلى الخلط اللغوى وسوء التعبير - أى أنها مشكلات لغوية . وأهم أعمال (فتجنشتاين) كتابه عن فلسفة المنطق *(Tractatus Logico - Philosophicus)* عام ١٩٢١ ، وكتاب أبحاث فلسفية *(Philosophical Investigations)* عام ١٩٣٣ .

«التفسير، والتفكيك، والأيديولوجية»*

كريستــوفر بطلــــر**

المقدمة :

يعمل (كريستـوفر بطلر) أستاذًا للأدب الإنجليزى بجـامعة أكسفورد . وقد نُشر الكتاب الذى نتعـرض له هنا فى عام ١٩٨٤ ، ويدور حول مشكـلة تفسير النصوص الأدبية .

والهدف الأساسـى فى هذا الكتاب هو شرح المـناهج المختلفة الجـديثة فى تفسـير النصوص الأدبيـة ، من «بنيويـة» إلى «تفكيـكية» إلى «ماركسـية» إلى «إنسانية - لـيبرالية» . والفكرة الأساسيـة التى يدور حولها الكتاب هـى نسبية التفـسير وارتبـاطه بأيديولـوچية المُفسِّر ، التـى تحدد رؤية العـالم ، وتحدد أُطُر الدلالة التى يـقرأ المفسر فى ضوئهـا النص ويفهمه . كذلـك يوضح المؤلف أن المفسر حين ينقـل تفسيره إلى القراء ، فإنه يهدف بـذلك - بصورة واعية أو لا واعية - إلى نقـل وجهة نظره الأيديولوچـية ، وتدعيم رؤيته للـعالم - وعلى هذا ، فكل تفسير له هدف برجماطيقى فى نهاية الأمر .

ويقسم (بطلر) النص الأدبى إلى ثلاث مناطق :

---

* تشتمل الدراسة المترجمة على ثلاثة فصول من كتاب :

Interpretaion, Deconstruction and Ideology, Clarinton Press. Oxford 1984 PP. 94-120 .

وسوف تأتى عناوين الفصول فى مواضعها من الترجمة .

** كريستوفر بطلر Christopher Butler

• ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .

١- الموضوع والأفكار المترابطة داخل النص .

٢- السياق أو الموقف الخيالي الذى يطرحه المؤلف داخل النص لانتظام الموضوع والأفكار بحيث تكتسب معناها ودلالاتها ؛ ويكون هذا الموقف أو السياق بمثابة الإطار المرجعى الأول لإيجاد الدلالة (وهو ما يسميه «النص المصاحب» : Co-text) .

٣- ثم السياق التاريخى الحقيقى للنص (الذى يسميه :Context) - أى الحقبة التاريخية التى يصورها النص على نحو ما نعرفها من خلال قراءتنا للتاريخ بعيدًا عن النص . وهذا السياق التاريخى هو الإطار المرجعى الثانى لإيجاد الدلالة وتحديد المعانى .

ويفرق (بطلر) فى التفسير بين ركنين :

١- أطُر الافتراضات والأفكار التى تشكل رؤية القارئ للعالم ، والتى يفهم من خلالها النص ؛ وهو ما يسميه بخلفية المعلومات الأساسية ('Frame' or 'Backgrourd of Information') .

٢- استخدام هذه المعلومات الأساسية استخدامًا واعيًا ؛ وهو ما يسميه بمشروع الفهم والتفسير (Schemata) . ومعنى هذا أنه يفرق بين إطار التفسير اللاواعى ، وخطة التفسير الواعية .

ويؤكد المؤلف أن جميع النصوص الأدبية تكتسب معانيها ودلالاتها فى إطار علاقة متبادلة مع أطُر التفسير المختلفة وخططه لدى القراء والمفسرين المختلفين . وهو يصف أطُر التفسير وخططه بأنها النظائر العقلية والنفسية العلوية للنظم الإشارية الاجتماعية ، أو نظم المعانى والدلالات فى ثقافة معينة. ويؤكد (بطلر) ، من موقفه الفكرى الذى يصفه بأنه ليبرالى - راديكالى، أن أطُر التفسير وخططه بعامة (فى ضوء نظرية التفسير التى تقوم على مبدأ محاكاة الواقع ، وتفترض أن اللغة نظام من الرموز قادر على تصوير

الواقع تصويراً مُرضياً) تعكس في جوهرها الأنماط نفسها في فهم الأفكار والتجارب وربطها بعضها ببعض ؛ وأن أنماط الفهم والربط هذه مبنية في ذاكرة الإنسان اللغوية . والنص الأدبي عادة ما يحاول أن يثير ، من خلال الموقف الذي يعرضه ، إطار الفرضيات الذي يجب أن يستخدمه القارئ في تفسيره ، وقد يحدث أن يثير النص إطاراً معيناً من الفرضيات ، ثم يبدأ في هدمها ليُحِلَّ محلها إطاراً آخر . وعلى أية حال ، فإن قراءة أي نص تتضمن مواجهة بين صورة العالم لدى القارئ ، وصورة العالم كما يصورها النص . والقارئ عادة ما يبدأ بفرضية أن النص يصور العالم كما يعرفه ؛ وقد يؤكد له النص هذه الفرضية وقد يخالفها . وإلى جانب الجدلية التي يثيرها التقابل بين صورة العالم لدى القارئ وصورة العالم كما يطرحها النص ، والتي تتدخل في التفسير ، يلفت (بطلر) نظرنا إلى جدلية أخرى مهمة في تفسير النصوص الأدبية ؛ وهي الجدلية الدائرة بين الحقيقة التاريخية التي نفترض أن النص يصورها ، وبين التقاليد اللغوية الأدبية المتوارثة ، التي تتدخل في طريقة صياغة هذه الحقيقة وتصويرها ، والتي قد تغيّرها أو تزيّفها أو تشوّهها ويتأثر تفسير المفسر للنص برؤيته لدور هذه التقاليد في تصوير الحقيقة في النص .

ويتعرض (بطلر) لتفسير الصورة الفنية و الاستعارة الشعرية في النصوص الأدبية ، ليؤكد سيادة مبدأ النسبية نفسه ، وارتباط التفسير بعدد من الفرضيات والمعايير السائدة في جماعة ما . ومعنى هذا أن التفسير يعتمد على أطر الدلالة السائدة في مجتمع ما ، في عصر ما ، ويرتبط - من ثَمَّ - بأيديولوجية هذا المجتمع ويخاطبها . فالمفسر يختار من الصورة أو الاستعارة بعض العناصر ليربطها بالواقع ، بحيث يجد لها معنى ودلالة ؛ وقد يتجاهل عناصر أخرى تصبح ذات أهمية في عصر لاحق ، أو كانت ذات أهمية في عصر سابق .

ويرصد (بطلر) ظاهرة عامة في معظم مناهج النقد الحديثة (وبخاصة في المنهج التفكيكي الذي أرسى دعائمه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا) ، وهي

ظاهرة تناول اللغة بقدر كبير من التشكُّك بوصفها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعى الشفاف . فاللغة بجميع أنواعها ، حتى لغة التنظير والنقد والفلسفة، هى لغة استعارية ، تهدف إلى إحداث تأثير أو تكوين صورة ، بدلاً من نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعيًا . ولهذا ، فإن جانبًا كبيراً من النشاط النقدى الحديث يتمثل فى التشكك فى المعانى المباشرة للغة ، وفى البحث عن الدلالات التأثيرية الأيديولوچية لها . وينسحب هذا التشكك أيضًا على التفسير النصى نفسه . فالتفسير فى الحقيقة لا يقدم تقريراً موضوعيًا عن واقع موضوعى ، بل استعارة تعبر عن رؤية معينة للعالم ولطبيعة الأشياء .

ويمثل هذا التيار التشككُى ردًّة على التيار النقدى البنيوى ، الذى قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبى وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير ، ولا تتأثر بأى شىء خارجها . إن تيار (ما بعد البنّيوية Post - Structuralism) - الذى يمثل (الردّة) - يقوم على التشكك فى العلامة اللغوية نفسها ، وفى منطق انتظامها وقوانينه ، ويقول بأن النص الأدبى لا يمثل «بنية» لغوية متسقة منطقيًا ، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها ، بل يمثل (تركيبة) لغوية تعارض نفسها من الداخل ، وتعجُّ بالكسور والشروخ والفجوات، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها .

ويفرق (بطلر) بين تحليل النص الأدبى تحليلاً شكليًا ، أى بوصفه بناء لغويًا يقوم على التكرار والتنويع والتقاطع ، وبين الجهد المبذول فى فهم هذا البناء وتفسير دلالاته و «حقيقته السيكولوچية» . ويؤكد (بطلر) أن الأُطُر المعرفية والأيديولوچية ، تتدخل إلى حد كبير فى اختيار الأبنية اللغوية وفى تفسير دلالاتها . وينتهى (بطلر) من ذلك إلى تعريف الأبنية اللغوية فى النص الأدبى - التى يطلق عليها اسم الأنظمة الشفرية (Codes) - بأنها حقل دلالى (Semantic field) يكتسب تفسيراً اجتماعيًا أو عقائديًا وفق النظم الحضارية السائدة فى المجتمع ، أو وفق رؤية المؤلف أو القارئ للعالم .

إننا نفترض أن المواقف التى تصورها النصوص الأدبية ترتبط بدائرة معارفنا عن العالم ، وبالأساليب التى نستخدمها فى فهم هذا العالم وتفسيره والتعامل معه . ونحن ندرك أيضًا أن كل نص يركز على بعض الأنماط والنظم الحضارية دون غيرها - تلك النظم والأنماط التى تمثل القيم المعيارية فى هذه النصوص . ومعنى هذا أن القارئ يفترض أن النص يحاكى العالم بصورة ما ، ويختار أحد نواحى التجربة الإنسانية ويركز عليها دون غيرها . ولكن علاقة النص بالعالم الخارجى ، أو بالإطار العقائدى أو الحضارى السائد خارجه ، ليست بهذه البساطة ، أى ليست عملية تصوير تعتمد على المحاكاة البسيطة ؛ إذ إن النص عادة ما يخفى حقيقته عنا بما هو نص أدبى خيالى مُصطَنع ، يخضع لمجموعة من التقاليد والقواعد المفتعلة ، ويقدم إلينا نفسه بوصفه واقعًا يصل إلينا عبر حاجز شفاف. ويرى بعض النقاد ، أننا فى محاولة فهم نص ما وتفسيره لا نحيله إلى إطار مرجعى خارجه هو العالم الخارجى أو التاريخ ، بل نحيله إلى عناصر التركيبة اللغوية (التى تمثل النص فى مجموعه) والتى تحدد مجموعة علاقاتها المتشابكة معنى كل عنصر ، والمعنى الكلى للنص . وهذا معناه أن التركيبة اللغوية فى نظر هؤلاء النقاد هى إطار الدلالة الوحيد فى النص . ولكن (بطلر) يرفض فكرة استقلال اللغة تمامًا داخل العمل الفنى عن اللغة المستخدمة خارجه، ومن ثَمَّ فكرة أن العمل الفنى له معنى مطلق وثابت ، ينبع من داخله، دون أن يتأثر بأية عوامل خارجية . وهو كذلك يؤكد أن العلاقات اللغوية المتشابكة داخل القصيدة مثلاً ، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالقيم الفكرية والتقاليد التى تسود المجتمع فى حقبة ما . فإذا ربط شاعر مثلاً بين الشجرة والمعبد - أى بين الطبيعة والدين - فإن هذا الربط لا يعكس تركيبة لغوية داخلية فقط ، بل يشير إلى تركيبة فكرية اجتماعية .

ويرى (بطلر) أن التفسير الأدبى الذى يتجاهل الدلالات التاريخية والأيديولوچية ، ويحصر نفسه فى دائرة التحليل اللغوى الداخلى فحسب ، يفقد الكثير من أهميته ؛ لأنه يفصل الأدب عن تاريخ الفكر الإنسانى .

وفى مجال قياس صدق الصورة التى يقدمها العمل الفنى للعالم ، يشير (بطلر) إلى أن بعض المفسرين يحاولون قياس درجة الصدق عن طريق مقارنة العمل الفنى مقارنة تفصيلية ودقيقة بالحقيقة التاريخية ، فى حين يلجأ بعض المفسرين إلى تأكيد صدق النص أو زيفه ، انطلاقًا من موقف أيديولوچى مُسْبَق ، يتم طرحه بصورة تعسفية، ويفترضون صحته مقدمًا ، واتفاق القارئ معهم فيه ، دون محاولة إقامة الحجة والدليل على صحة هذا الموقف - سواء كان ليبراليًا - إنسانيًا ، يتبع منهج التفسير الأخلاقى ، أو اشتراكيًا - ماركسيًا ، يتبع منهج التحليل الاجتماعى أو التاريخى . ومعنى هذا أن الناقد المفسر فى هذه الحالة يقدم وجهة نظره وتفسيره إلى القارئ من منطلق أنه من أهل الرأى والثقة ، الذين لاينبغى أن يتشكك القارئ فى صحة آرائهم . ويضيف (بطلر) أن القارئ يحق له عند قراءة مثل هذه التفسيرات أن يتساءل : تُرى هل هناك حجج ودلائل موضوعية تبرر وجهة نظر المفسر ، سواء مدح الموقف الأخلاقى الذى يراه فى نص ما (كما يفعل الناقد الليبرالى ف . ر . ليفيز بالنسبة لأعمال د.هـ. لورانس مثلاً) ، أو انتقد الأيديولوچية البرجوازية التى يُضمِّنها المؤلف نصه (كما يفعل الناقد الفرنسى رولان بارت فى تناوله لبلزاك على سبيل المثال) ؟ إن القارئ عندما يقبل مثل هذه التفسيرات التى تنبع من مواقف فكرية يطرحها المفسر منذ البداية ضمنًا دون تبرير ، فإنه لا يقبل تفسيراً معينًا للنص فحسب ، بل يستوعب أيضًا موقف المفسر الفكرى أو الأيديولوچى من النص ومن العالم . وربما كان هذا هو السبب فى نشأة المدرسة التفكيكية ، التى تقوم على التشكُّك فى طبيعة التفسير وصدقه ، وتحاول أن تثبت أن كل تفسير يمكن نقضه من داخله ، بكشف أوجه التناقض فيه ، وذلك بفحصه وتحليله من منظور أيديولوچى مخالف ؛ وكذلك يمكن نقضه من داخل النص الأدبى نفسه ، بتقديم تفسير معارض له .

ويعترف (بطلر) فى كتابه ضمنًا بأن تفضيله للمنهج التفكيكى ، يرجع إلى

أن هذا المنهج يقوم علـى مبدأ يتفق وموقفه الفكرى الليـبرالى - الراديكالى ؛ وهو مبدأ المـناظرة والمناقشـة الحرة غير المقيدة ، الـتى لا تفترض مُسْبقًا نـتيجة نهائية ، والتى تعـترف بأن كل وجهة نظر فى المناقشة تنـبع من إطار عقائدى ، وتمثل رؤية معينة لـلعالم . وبرغم تعاطف (بطلر) الضمنى مـع بعض تطبيقات المنهج المـاركسى فى النقـد ، لا سيما أن هذا المنـهج قد أفاد إلى حد كـبير من أساليب التـفكيكية ، وبرغم اعتـرافه بأن النقد الاجتماعـى للأدب ، الذى نشأ من المنهج الماركسى ، قد قدم خدمات مهمة للنقد الأدبى ، ربما كان أهمها إبراز دور الأيديولوچيـة فى الإبداع والتفسير ، والمـساهمة فى هدم أسطورة الـتفسير الموضوعى (الـبرىء من الأيديولوچية) الـتى روّجت لها الدوائر الأكـاديمية زمنًا طويلاً - إلا أنه يعـترض على افتراض الناقد المـاركسى صدْقَ نظريته فـى تفسير التاريخ والحقائق الاجتماعية صدقًا لا يدع مجالاً للشك أو الجدل . وهذا معناه أن (بطـلر) يمـيل إلى رأى (جـاك دريدا) ، فى أن مـفهـوم الناقـد للحـقيـقة الاجتـماعـية إنمـا هو ضـرب من ضـروب التـفسـير ، الـذى يخـضع بـدوره لأيديولوچية المفسر . وهـكذا يطبِّق (بطلر) منهج النقد التفكيـكى على التفسير الماركسى لـلأدب ، ويرصد الدور الذى تلـعبه الأيديولوچـية فيه . وفيمـا يلى سنقدم إلى القارئ العربى ثلاثة فصـول من هذا الكتاب ؛ ونأمل أن نقدمه إليه فى ترجمة كاملة فى المستقبل القريب .

الترجمة :

١- الأيديولوچية والمعارضة : Ideology and Opposition

علينا فـى البداية أن نؤكد أنه ليس هنـاك إطار معرفى واحد يصلح لـتفسير جميع النصوص ؛ وذلك لأن النصوص نفسها ، بـوصفها أبنية معرفية ، تتصل اتصالاً وثيقًا بالعالم الخارجى ، إما عـن طريق الإحالة المباشرة ، أو عن طريق التشويش المُتعمَّد لهذه الإحالة . كذلك قد يفرز النص أحيانًا دلالات لا يستطيع المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفى ، وتـتطلب إطارًا معرفيًا آخر . وعلى هذا

يمكننا أن نقول ، إنه ليس هناك معايير عالمية ثابتة لتفسير النصوص وشرح دلالاتها كلها .

على المُفسِّر ، إذن ، عند التصدى لتفسير النص أن يختار منهجًا محددًا من المناهج المطروحة فى قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها . وعادة ما يرتبط أى منهج فى التفسير بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد ، التى تمثل فى مجموعها ما يمكن أن نسميه بالمؤسسة . وعلى هذا ، فإن اختيار منهج التفسير هو أيضًا اختيار للسياق الاجتماعى للتفسير . واختيار السياق بدوره يحدد الهدف النهائى الذى يخدمه التفسير[1] . فإذا أخذنا ، على سبيل المثال ، السياق الذى يحكم تفسير النصوص الدينية والقانونية وجدنا أن التفسير هنا يتخذ شكل إجراءات عمل محددة ، تخدم أهدافًا معينة ، يتم توضيحها بصورة دقيقة للجماعات المختلفة التى تتبع هذه المؤسسات . وعادة ، لا يسمح مثل هذا السياق بأية شكوك جذرية فى صحة القواعد الأساسية التى تحكم تركيبة هذه المؤسسات[2] .

ولكن الحال يختلف بالنسبة لتفسير الأعمال الأدبية الذى يتم فى إطار المؤسسة الأكاديمية ، التى تقوم على مبدأ البحث غير المقيد ، والتى تغذى نزعة التشكُّك وتشجعها . أضف إلى ذلك أن مفسر العمل الأدبى لا تكون لديه فكرة واضحة عن اهتمامات الجمهور الذى يخاطبه ومصالحه ، بل قد يجد أحيانًا من الضرورى بادئ ذى بدء أن يحدد جمهوره ؛ لتتحقق الفاعلية لتفسيره (كما يحدث مثلاً فى حالة المعلم الذى يوجه تلاميذه)[3] .

وضَّحنا فيما سبق أن معايير التفسير وقواعده تتحدد وتعمل من خلال هيئات اجتماعية ، تفرض سياقات مختلفة ، وتخدم أغراضًا مختلفة . والسؤال الذى أود أن أطرحه الآن هو : إلى أى حد تكتسب هذه المعايير والقواعد طابعًا سياسيًا وأيديولوجيًا ؟ من المُسَلَّم به أن أى تفسير نصى لا يخلو من الأيديولوجية ، حتى ولو تظاهر بالبراءة منها . إننا نتقبَّل بصورة طبيعية المعايير التى نشترك فيها مع الآخرين ، والتقاليد الأدبية التى نستقيها من التراث الأدبى

الذى ننشأ على احترامه ، والمبادئ التربوية التى تشكلنا فى الطفولة (من خلال مناهج التربية التى تطبقها المعاهد العلمية المختلفة) . وهذا التقبل الطبيعى لكل هذه المبادئ والتقاليد والمعايير ، لا يجعلنا نفطن إلى دلالاتها الأيديولوچية . وعلى هذا ، فمهمتنا الآن هى توضيح الدور الذى تلعبه الأيديولوچية فى تفسير النصوص الأدبية .

وفكرة «الأيديولوچية» نفسها فكرة ليست بسيطة ، ذات معنى واضح محدد . فهى تُستخدم أحيانًا فى بعض السياقات استخدامًا وصفيًا محايدًا ؛ وفى هذه الحالة تنتفى دلالاتها العقائدية - كما يحدث مثلاً فى حالة عَالِم الأنثروبولوچيا عندما يتصدى لوصف «نظام ثقافى» ما ، موضحًا المعتقدات العلمية والدينية ، والروابط الأسرية والأنظمة القانونية ، وغيرها ، التى تحكمه ، وكيفية تفاعل هذه العناصر . ولكن الاستخدام السائد لكلمة «أيديولوچية» يفسر الفكرة فى ارتباطها بفرد داخل مجموعة ، وفى ضوء تأثيرها على هذا الفرد ، أى بوصفها إطارًا عقائديًا ، أو رؤية للعالم ، تتحدد من خلالها المبادئ الأخلاقية التى تحكم سلوك الفرد الذى يعتنقها . وأيَّة محاولة لوصف هذا الإطار العقائدى ، لن تكون رصدًا مباشرًا وعامًا - كوصف عالم الأنثروبولوچيا مثلاً - بل ستهدف بصورة خاصة إلى توضيح وشرح المنطق الذى يحكم ترابط العقائد داخل الإطار (أى ذلك التداخل والتشابك بين العقائد ، الذى يجعل الفرد حريصًا على استمرار الإطار العقائدى من حيث هو كل) . وفى الأيديولوچيات الصريحة تحتل فكرة الترابط المنطقى ، والتماسك بين أركان العقيدة ، مكانًا بارزًا . لهذا مثلاً تؤكد العقيدة المسيحية ارتباط اللاهوت بالسلوك ، أى ممارسة العقيدة سلوكًا ، كذلك نجد أن الماركسية تربط ربطًا واضحًا بين العقيدة ونوع معين من التطبيق الاشتراكى . وحتى يكتمل أى وصف للإطار العقائدى ، ينبغى ألا يُغفل رصد مكانة العقيدة فى حياة الجماعة ، وارتباطها بالأمور الحيوية التى تشغل البشر ، كالموت والحياة والعمل والجنس وغيرها ، وكذلك درجة تمسُّك الفرد بهذه العقيدة ومقاومته للتغيير .

وأنا أستخدم كلمة «العقيدة» هنا بدلاً من كلمة «الأيديولوچية» عن عمد ؛ وذلك لأن كلمة الأيديولوچية تعني عادة أكثر من مجرد إطار عقائدى ، بمعنى أنها دائمًا تتضمن إشارة أو إيحاء ببرنامج عمل ينبع من تصور معين لطبيعة المجتمع الإنسانى . وهكذا ، مثلاً ، نجد (لينين) يُعرِّف «الأيديولوچية المستقلة» للحركة العمالية بأنها «مجموعة المواقف والعقائد التى تمكّن العمال بصورة فعالة من إعادة تنظيم المجتمع لخدمة مصالحهم»[٤] .

والأيديولوچية بهذا المعنى (أى بوصفها إطارًا عقائديًا يتضمن برنامج عمل) هى الفكرة التى رفضها الليبراليون ؛ وهو المعنى الذى جعلهم يستخدمون الكلمة للازدراء والتحقير . ولكن يجب أن نعترف بأن هناك حاجة فعلية للأيديولوچية ، بمعنى «المشاركة فى أطُر عقائدية تعطى حياتنا معنى وهدفًا ، وتجعلنا نحس بالانتماء إلى ثقافة معينة»[٥] . ومن المنطقى أن أى عمل أو هدف أو تصور سياسى إنما ينبع من هذا الإطار العقائدى ، ويكتسب قوته وفاعليته من خلاله . وفى هذا الصدد تؤكد مدرسة فرانكفورت ، وتسوق على ذلك الحجج والدلائل ، أن أى التزام أيديولوچى يحمل فى طياته - سرًا أو جهارًا- إيمانًا بشرعية بعض المؤسسات والممارسات الاجتماعية ، وإيمانًا بنظام علاقات القوى التى تضمن لهذه المؤسسات استمرارها . فنجد مثلاً (هابرماسه) وغيره يؤكدون ، أن الأيديولوچية هى صورة للعالم تهدف إلى تثبيت السيطرة أو السلطة ، وإضفاء الشرعية عليها .

ومما سبق يمكننا أن نكوّن فكرة مبسطة بعض الشيء ، ولكن منطقية ومعقولة ، عن معنى كلمة الأيديولوچية ، بعيدًا عن أى ازدراء أو تحقير . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ؛ فقد أدخل مجموعة من المفكرين ، يدين معظمهم بالماركسية ، عنصرًا جديدًا إلى هذا المفهوم ، وهو موقف الأفراد تجاه العقائد الأيديولوچية ، وإمكانية انتقاد هذا الموقف[٦] . فأحيانًا يكون موقف الأفراد من العقائد موقفًا مُضَلَّلاً ، ينطوى على «وعى زائف» . فالعقائد

الأيديولوچية - كما يقول (جويس) - قد تكون غير مقنعة معرفيًا ؛ «فالآلهة غير موجودة فى الحقيقة ؛ وكذلك قد تعتقد فئة صغيرة ضلالاً بأن مصالحها هى مصالح المجموعة كلها»[٧] . كذلك قد تعمل العقائد الأيديولوچية لتثبيت أوضاع غير مقبولة (كأن تسبغ الشرعية مثلاً على قهر مجموعة قهراً ظالمًا لمجموعة أخرى) ، أو قد يعتنقها بعض الناس بدوافع سيئة أو غير مُعلَنة ؛ أى أن العقائد الأيديولوچية يمكن أن تنشأ بطريقة خاطئة . فمثلاً قد أعتنق آراء تنبع من الطبقة التى أنتمى إليها وتعبر عن مصالحها ، وعلى هذا تكون هذه الآراء خاطئة ؛ لأنها لم تأخذ فى الحسبان مصالح الآخرين[٨] . وفى هذه الحالة تصبح المشكلة هى طبيعة هذه الآراء غير المرغوب فيها ، وعدم صلاحيتها إذا نُوقشت من وجهة نظر أخرى ، بدلاً من الظروف المسبِّبة التى دفعتنى إلى اعتناقها .

وفيما يلى سوف نركز على هذا التناول النقدى لعلاقة الفرد وإنتاجه الأدبى بعقيدته الأيديولوچية[٩] . ومن المفيد فى هذا السياق أن نُذكِّر أنفسنا فى البداية ببعض الملامح الواضحة ، التى قد تبدو بديهية للبعض ، والتى تميز بعض المواقف الأيديولوچية المُعلَنة ، مثل الكاثوليكية أو الماركسية أو الليبرالية - الديمقراطية . إن هذه الأيديولوچيات تحاول جميعها - بدرجات متفاوتة من القهر - فرض نفسها على العالم ؛ فهى أيديولوچيات متصارعة . أما الكاثوليكية والماركسية ، فتتمتعان بقدر عجيب من اليقين فى صحة رؤيتهما للحقيقة ولمسار التاريخ نحو الثورة أو الخلاص ؛ أى أن كلتا العقيدتين تطرح تفسيراً للوجود يحكمه معنى وهدف محدد ، وتضع أمامنا هدفًا محدداً ، أى تصوراً مثاليًا لمجتمع أرضى أو سماوى . كذلك ، فكلتا العقيدتين تتضمن برنامج عمل - بالمعنى الذى شرحناه من قبل - وتتضمن تنظيمًا مرحليًا ، تمثل إحدى مراحله الليبرالية الديمقراطية ، وتسوق تبريراً لهذا التنظيم المرحلى وَعْد الحرية التى سنتمتع بها فى المجتمع الموعود الذى تسعى إليه . والمفارقة هنا تكمن فى أن خطة الحصول على هذه الحرية الموعودة تتطلب درجة كبيرة من الطاعة العمياء للسلطة ، كما تتطلب القضاء التام على الإرادة الذاتية .

وهكذا ، يجب أن ينسجم سلوك الماركسى ويتسق مع قوانين التيار التقدمى الذى يجده فى مجتمعه . أما الكاثوليكى ؛ فيجب عليه فى البحث عن الخلاص أن يضع ثقته فى تعاليم كنيسته ، وفى الحقيقة الإلهية كما تُصوِّرها . أما منْ يعتنق الليبرالية ، فالمفروض عليه أن يعتقد بأن المنافسة الحرة بين البشر فى العقائد والمصالح سوف ينتج عنها فى الأمد البعيد الصالح العام . وهكذا نجد أن الأيديولوچيين قد يخدمون مصالح مختلفة ومتعارضة داخل المجتمع ، ويحققون ذلك عادة من خلال المؤسسات التى تمثلهم وتحافظ على بقائهم ، مثل الكنيسة أو الحزب السياسى أو العملية الديمقراطية . . وهلم جراً .

ومن هذا المنظور يتضح لنا أن مؤسسة الأدب أيضًا (التى تشمل إنتاج الأعمال الأدبية وطبعها وتوزيعها ، وكذلك مناقشة الأعمال الأدبية ، التى تشمل بدورها الكتابة والطبع والتوزيع) لا تتمتع باستقلال ذاتى كامل[١٠] ؛ وذلك لأننا قد نستخدم اللغة فى إبداع الأدب ونقده ، لا للتعبير عن الأيديولوچية فحسب ، ولكن لخدمة أهداف هذه الأيديولوچية أيضًا . وحقيقة الأمر هى أن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافًا أيديولوچية واضحة أو خفية ، بصورة أو بأخرى .

فالكوميديا الإلهية (لدانتى) مثلاً ، أو الفردوس المفقود (لجون ميلتون) ، تخدم أهدافًا دينية بصورة مباشرة ، على عكس رواية توم جونز (لفيلدنج) ، أو رواية دافيد كوبر فيلد (لديكنز) ، أو قصيدة الأرض الخراب التى ألَّفها (ت. س. إليوت) مثلاً - فكل من هذه الأعمال يخدم أهدافًا سياسية بصورة غير مباشرة[١١] . وحتى الأعمال الأدبية التى لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدي خارجى ، لا تخلو من دلالة عقائدية ، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصوراً لطبيعة الإنسان ؛ وهذا يدخل فى نطاق الأيديولوچية ؛ فالأيديولوچية تتضمن أيضًا رؤية للطبيعة والقيم الإنسانية ؛ أى أن الأيديولوچية تقتحم أيضًا مجال القيم الأخلاقية ، الذى يميل الكثيرون إلى

النظر إليه بوصفه مستقلاً وقائمًا بذاته . ومن ثَمَّ ترى أيديولوچية تقول بأن الله قد خلق الإنسان لخدمته ، في حين تحدد أيديولوچية أخرى قيمته في ضوء عمله في المجتمع ؛ وتنظر إليه أيديولوچية ثالثة على أنه مخلوق جُبل على حب التنافس والاعتماد على النفس ، في حين تؤكد أخرى أنه جُبل على حب المساواة والإخاء . . وهلم جراً[١٢] . وخلاصة القول أن الأيديولوچيات تختلف عن التيارات الفكرية العادية في كونها عقائد يقينية لاتسمح بالتشكُّك . ويؤدى هذا في بعض الأحيان إلى صدام مباشر بين العقائد التي يلتزم بها المفسر والعقائد التي يتضمنها النص الأدبي . وسنطرح الآن مثالاً نوضح من خلاله كيف تتدخل بعض الأفكار الأساسية في النقد الأيديولوچي في تفسير النصوص، مثل فكرة الإحالة إلى ظرف تاريخي معين، وفكرة الأهداف السياسية ، وفكرة الحرية ، والطبيعة الإنسانية .

عندما نشر (ألبير كامي) روايته **الطاعون** في يونيو عام ١٩٤٧ ، أثارت الرواية جدلاً نقديًا كبيراً يمثل في معظمه نقدًا أيديولوچيًا . والجَدَل النقدى الذي دار حول رواية **الطاعون** ، يبين لنا بوضوح كيف تنشأ الصدامات النقدية في تفسير الأدب نتيجة الالتزام الأيديولوچي .

ورواية **الطاعون** تدور حول (الدكتور ريو) ومحاولته التغلب على مرض الطاعون الذي ينتشر في مدينة (وهران) بالجزائر . فالفئران تظهر في المدينة في البداية ، ولكن السلطات تتقاعس عن اتخاذ الإجراءات اللازمة ، فينتشر الطاعون ، وتنعزل المدينة نهائيًا عن العالم . ويعاني سكان المدينة ، وعلى رأسهم (الدكتور ريو) (الذي كان قد انفصل حديثًا عن زوجته) من إحساسهم بالعزلة أكثر مما يعانون من الطاعون . ويحاول الكثير من السكان أن يتجاهلوا حقيقة الطاعون ، ولكن الأب (بانيلو) يلقى خطبة دينية حول الطاعون ، موضحًا أنه عقاب عادل للمدينة (ويعطى بهذه الخطبة تفسيراً أيديولوچيًا لاهوتيًا لرواية (كامي) من داخلها) . ولكن الأب (بانيلو) يشهد موت طفل صغير

متأثراً بالطاعون فتهتز ثقته بعض الشيء ، كما يتضح من خطبته التالية . وبعد ستة شهور تخفت حدة الطاعون (دون أن يتم القضاء عليه تمامًا) ، وتعود الحياة فى المدينة تدريجيًا إلى مجراها الطبيعى . وتنتهى الرواية بأن نكتشف أن الدكتور (ريو) نفسه هو مؤلف الكتاب ، وبأنه قد كتبه بصفة وثيقة تشهد على ما تعرضت له مدينته من ظلم وعنف ، وبنبوءة أن الطاعون سيأتى مرة أخرى .

وبالطبع ، لا يوفّى هذا التلخيص الفج الرواية حقها ، ولا يفصح عن التركيب الشديد الذى يميز أسلوب (كامى) فى السرد ، خصوصًا تأرجحه بين الواقعية الوثائقية والرمزية . ولكن المهم أن النقاد قد فطنوا إلى الجانب الرمزى فى الرواية ، وفسروها بوصفها قصة رمزية تصف حالة فرنسا تحت الاحتلال الألمانى ، وترفع شعار المقاومة تحت ستار «الإجراءات الصحية» التى ينادى بها (الدكتور ريو) . ويتفق هذا التفسير مع رأى (كامى) نفسه فى الرواية كما عبّر عنه فى خطاب إلى الناقد الفرنسى (رولان بارت)[١٣] . فعزلة (وهران) عن العالم تمثل عزلة فرنسا من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ . وقد رصد النقاد سلسلة من التفصيلات الصغيرة المتعددة ، التى تؤكد مُشابَهة عالم الرواية لفرنسا إبان الحرب ، وتؤكد الإحالة إلى هذا الظرف التاريخى المعين . فمثلاً ، وجد النقاد أن (كامى) قد احتفظ بدور السينما مفتوحة فى الرواية على الرغم من الطاعون، كما احتفظ الألمان بدور السينما مفتوحة إبّان الاحتلال . كذلك عزا النقاد غياب العرب الملحوظ فى الرواية إلى كونها تصويراً رمزيًا لفرنسا ، وليست تصويراً واقعيًا لمدينة جزائرية[١٤] . وهكذا ، حوّل النقاد (وهران) إلى (باريس) ، ونظروا إلى الرواية بوصفها قصة رمزية ، وأصبح من الممكن إذن أن يتناول النقد الموقف السياسى الذى تعبر عنه القصة الرمزية . ومن ثَمَّ ، فقد شن (رينيه إيتيامبل) مثلاً هجومًا على الرواية (فى مجلة العصر الحديث Les Temps Modernes التى كان سارتر يديرها) ؛ لأنها لم ترهص بأى إصلاحات فى الخدمات الطبية ، وأنها أخفقت - من ثَمَّ - فى الدعوة إلى الإصلاح

السياسى فى فرنسا بعد نهاية الحرب . أما (فيليب تودى) ، فقد دافع عن الكتاب بحرارة بوصفه قصة رمزية ذات دلالة أيديولوچية . وهو يفسر مقاومة (د. ريو) وصديقه (تارو) للطاعون (الذى يُشار إليه كثيراً بكلمة «المجرد») بأنها مقاومة (كامى) نفسه للمنطق المجرد الذى يميز النظرة الماركسية - الهيجيلية للتاريخ ، وبأنها تمثل رفضًا تامًا للنظام الشمولى فى أيَّة صورة . ويقول (تودى) :

«إذا ترجمنا الكتاب إلى دلالاته السياسية فسوف نجد فيه دعوة للتسامح والليبرالية ، وحجة قوية تؤيد نظرية (بوبر) فى التطبيق الاشتراكى التدريجى ، وتدحض فكرة (لينين) عن ضرورة استخدام الثورة والعنف فى سبيل تحقيق التغيير الجذرى فى تنظيم المجتمع . إن رواية «الطاعون» تكشف عن اعتماد النظم الشمولية على سياسة القتل العشوائى الجماعى فى سبيل فرض السيطرة، وتبين أن هذه النظم لا تنجح فى النهاية إلا فى مضاعفة كَمّ البؤس البشرى . كذلك تؤكد الرواية ، أن هناك سبلاً أخرى أكثر بساطة وتواضعًا لإصلاح المجتمع»(١٥) .

ومن الواضح أن كلاً من (إيتيامبل) و (تودى) حاول أن يستخدم الرواية للتعبير عن آراء سياسية معينة ، ومن ثم فقد استخدمها بوصفها وثيقة تخدم هدفًا أيديولوچيًا . وأهم من ذلك أن كلاً منهما قد عَدَّها مقولة سياسية واعية ، أى محاولة خطابية من نوع معين ، فرضها موقف تاريخى معين ، أى «دعوة» ، كما عدها سؤالاً حول إمكانية الفعل الحر ونوعه فى مثل هذا الموقف التاريخى . وهكذا نجد أنهما يمثلان وجهتى النظر الأساسيتين فى النقد الأيديولوچى .

ويبدو لى أن هناك طريقة أخرى لتفسير رواية **الطاعون** . وسأحاول أن أعرضها هنا ؛ لأن المعنى الذى يطرحه هذا التفسير للرواية يختلف اختلافًا كبيراً، بل يبدو وكأنه يتعارض مع التفسير الذى يطرحه التناول السياسى . إن الرواية لا تحاول رصد علاقة البناء الاجتماعى بالبناء السياسى ، بل تركز على

الاهتمامات الأخلاقية للفرد . وهكذا يمكننا أن نقول بأنها رواية تتعرض لمشكلات أخلاقية ليست لها أصداء سياسية واضحة ؛ مثل مشكلة قدرة الإنسان- مُمثَّلاً فى (ريو) وغيره - على مقاومة الشر ، وقدر الحرية المتاح له ، وحدوده ، إذا هو اضطلع بهذه المهمة الأخلاقية . وهذه النظرة إلى الرواية تتفق ورأى (دافيد كوت) الذى يقول : «إن الرواية أو المسرحية بما هى بناء وجنس أدبى ، تميل إلى تأكيد قيمة الفرد ودحض قيمة المجتمع . لهذا السبب نجد أن الجح الروايات الملتزمة يقوم أساسًا على النقد الاجتماعى لنظام سائد ، بدلاً من أن تصوِّر نظامًا مثاليًا بديلاً وتدبج فيه قصائد المديح»[١٦] .

وقد يضيف مفسر آخر يعتنق نظرة (كوت) أنه لهذا السبب أيضًا نجد (كامى) يدعو إلى الثورة الفردية ، بدلاً من الثورة الجماعية التى تتطلب بطبيعتها طرح تصور لمجتمع بديل . وقد أثارت هذه النقطة الكثير من الجدل والنزاع بين (كامى) و (سارتر)[١٧] . وإذا أخذنا بنظرة (كوت) ، لوجدنا أن معظم التراث الروائى يقوم على تأكيد قيمة الفرد ، وعلى تأكيد أهمية تناولنا لهذا التراث من وجهة نظر الأخلاق . وقد حاول (كامى) نفسه أن يؤكد هذه النظرة فى كتاباته الفلسفية . ولا يخفى على القارئ بطبيعة الحال ، التشابه الواضح بين موقف (كامى) هذا وبين الموقف السياسى الليبرالى (منذ «ستندال» وحتى الآن). ولكن ليس هنا مجال الخوض فى علاقة السياسة بالأخلاق ؛ فهذا موضوع شائك ، يثير جدلاً كثيراً ، وسنعود إليه فيما بعد .

ومن الممكن بطبيعة الحال - باستخدام بعض قواعد التطابق والتماثل - أن نحكم بين التفسيرات السابقة المطروحة ونحدد أيها الأصلح ؛ أى أيها الذى يأخذ فى الحسبان معظم عناصر الرواية ، وطريقة السرد الرمزية ودلالاتها ، ويشرح هذه الدلالات ويربطها بصورة منطقية بعناصر الرواية الأخرى . ولكن ليس هذا هدفنا الآن . لقد كان الهدف من طرح التفسيرات المختلفة لرواية **الطاعون** هو توضيح فكرة بسيطة ، مؤدَّاها أننا فى التفسيرات المختلفة التى

طرحناها نلاحظ عنصراً مشتركًا ، ألا وهو ربط سياق الموقف و(القول) فى النص بموقف تاريخى معين . وحيث إن التفسير - كما ذكرنا من قبل - هو الوسيط بين النص الأدبى والعالم ، فعلى المفسّر إذن أن يحاول تقريب النص إلى القارئ عن طريق ربطه بالواقع أو مضاهاته بالواقع . إن كل التفسيرات التى سقناها لرواية **الطاعون** ، تعتمد فى النهاية على فكرة التزام الرواية بمحاكاة الواقع، بحيث تتم مواجهة من خلال المحاكاة بين الواقع الذى تصوره الرواية والواقع الخارجى .

وقد أكد (سارتر) فى كتاباته عن الرواية والقصة فى ذلك الوقت الأهمية الشديدة لهذه المواجهة ودلالاتها العميقة . لقد قال (سارتر) ، إن الأعمال الأدبية تستخدم الأحداث من أجل التواصل بين أفراد المجتمع ، ولخلق مجتمع من القراء يحس الأفراد فيه بالحرية والتواصُل . وعلى هذا ، فالكاتب حين يكتب إنما يعبر عن حريته عندما يخاطب حرية الآخرين . ويضيف (سارتر) : «إن الكاتب يختار أن يكشف العالم والبشر للبشر ، حتى يتمكنوا من تحمُّل مسئوليتهم كاملة أمام العالم والبشر . إننا نفترض أننا جميعًا على علم بالقانون؛ فهناك نظام وتشريع ، والقانون مكتوب ؛ وعلى هذا ، فرغم أننا أحرار ونستطيع انتهاك القانون ، إلا أننا نفعل ذلك على مسئوليتنا وبإدراك كامل للعواقب . وقياسًا على هذا ، فإن وظيفة الكاتب أن يفعل كل ما فى وسعه حتى تتحقق المعرفة التامة بالعالم للجميع ، بحيث لا يستطيع أحد بعد ذلك أن ينكر مسئوليته أو يدَّعى البراءة من المعرفة»[١٨] .

وكلمات (سارتر) هذه التى تؤكد أهمية المسئولية ، تمثل نظرة بالغة التفاؤل لوظيفة الأدب الأخلاقية . ولكنها - على الرغم من ذلك - ترتكز على قاعدة معرفية ثابتة ، وهى المعرفة عن طريق البرهان ؛ وهى القاعدة نفسها التى تقوم عليها معظم أنواع «الواقعية» . ونستطيع أن نوضح المغزى الذى يرمى إليه (سارتر) بمثال من رواية (جورج أورويل) المُسمَّاة **الطريق إلى مرفأ ويجان** ، وتكفى جملة واحدة :

«مازال المنظـر عالقًا فى ذهنى كـأحد ذكرياتى عن مـقاطعة لانكشـير : نساء مكتنزات ، متَّشحـات ، يرتدين مرايل متهدلة وأحذية خـشبية سوداء ، راكعات فى الأوحال ، فى الرياح العاتية ، يبحثن بلهفة شديدة عن بقايا فحم»[19] .

وإذا أخذنا وصف (أورويل) هذا مأخذ الحقيـقة ، وتحققنا من ذلك برصد العناصر التى ترقى فيه إلى مستوى الأدلة الموضوعية ، نستطيع إذن - كما يقول (سارتر) - أن نسأل ، بوصفنا قراء «أحرارًا» ، ما إذا كان من العدل أن يتعرض إنسان لمثل هذه المعـاناة . وقد نشعر أيضًا «بالمسئوليـة» . إذا تصورنا أن الموقف الذى يصفه (أورويل) مـازال قائمًا - أى أننا عندما نقرأ هذا الـوصف نتغاضى عن التفـصيلات التصويريـة التى تختص بمـزاج الكاتب (كأن يصور كـل النساء مكتنزات . . متَّشحـات ومتلهفات) وننفذ إلى الواقعة الاجتـماعية الأساسية . وحيـث إن مثل هذه الحـقائق الاجتـماعية لا تـكون عادةً فى مـتناول الجمـيع بوصفها تجربـة مباشرة ، أو حاضرة للعين فى وضوح ، لذلـك فإن إدراكنا لها بوصفـها حقائق إنمـا يعتمد عـلى معرفتنـا ببعض النـصوص التاريخـية ، وهذه النصوص بدورها تـؤكد لنا ارتباط النص الأدبى بالـواقع . كذلك ، فإن فكرتنا عن النص التاريخى تتحدد فى ضوء ما نقبله كدليل واقعى[20] . فنحن نستخدم فكرتنا عن التاريخ لنخطط حدود سياق الـنص . واستخدامنا للتاريخ ينبغى أن يكون استخدامًا واعيًا نقديًا ، حيث إن التاريخ نفسه هو مُركَّب سردى، وعلينا أن نقرر مـا نقبله مـنه وما نضعـه موضع التشـكُّك . وعلى هذا ، فنـحن فى قراءتنا لنص مـا نتحرك خلال شبـكة من النصوص ، تـرتبط كلها فـى علاقات متفاوتة نوعًا ودرجة بفكرتنا عن ما يمثل تعبيرًا وافيًا عن الواقع .

وسنبين فيـما يلى أن موقفنا من هـذا النوع من الواقعية ، أى فـكرتنا عن صدق النص من الناحية التاريخية ، هو الذى يحكم تفسيرنا العقائدى للنص .

ولكن ثقة (سارتر) فى قدرة النـص على المحاكاة الواقعية ، تجعل العلاقة بين الأدب والأيديولوجية علاقة تعتمد عـلى نموذج بسيط . فالنص فى رأيه يتم

الحكم عليه بالطريقة نفسها التى نقوِّم بها الوقائع التاريخية التى يطرحها ؛ أى من وجهة نظر أيديولوچية أو أخلاقية . ويصبح السؤال الأساسى فى هذه الحالة هو : هل يَدْعم النص العقائد التى يعتنقها المفسر أم يعارضها ؟ وهو سؤال منطقى وطبيعى ، لدرجة أن معظم الأكاديميين ينسونه أو يتناسونه حتى يذكِّرهم به الرقيب . فمن المنطقى والطبيعى أن العقائد التى يعبر عنها نص ما ، إما أن تتفق مع عقائدى أو تختلف عنها[٢١] . وسوف أطلق على هذه المقولة المنطقية البسيطة اسم «نموذج المعارضة» . ومن الواضح أن هذا النموذج يسير فى خط مواز للنموذج الماركسى ، الذى يعتمد على الصراع أو الجدل بين محاولة الطبقة المسيطرة إضفاء صبغة الشرعية على أيديولوچيتها ، ومعارضة هذه المحاولة . ولكنى أضيف فقط إلى النموذج الماركسى أن الأيديولوچية ليست بالضرورة أيديولوچية طبقة مسيطرة ؛ فقد يحاول المرء أن يعارض العقائد الدينية أو السياسية لمجموعة فرعية أو ثقافة فرعية .

وفى الدوائر الأكاديمية - كما أشار البعض حديثًا - كان الصراع بين عقائد المفسر والعقائد التى ينطوى عليها النص يتم حسمه بطريقة غير مُرْضية ؛ فقد كانت وسيلة إنهاء الصراع هى الالتفاف بالرأى الليبرالى فى حرية العقيدة ، والانحراف بالمغزى السياسى للنص إلى أرض محايدة - هى أرض النقد الأخلاقى . ومعنى هذا أن التنافر العقائدى بين النص والقارئ يمكن حسمه من وجهة النظر الأكاديمية بالطريقة التالية التى نبسطها هنا هكذا : من الطبيعى أن تُعبِّر الأعمال الأدبية عن عقائد الكاتب ، بل تؤكِّدها - كما نلمس فى كتابات (وردزورث) ، أو (جين أوستن) ، أو (تولوستوى) ؛ فأدبهم يعج بالتعميمات[٢٢] . وفى الحالات التى يعبر فيها كاتب عن عقائد لا نعتنقها ، يجب علينا - على الأقل - أن نحاول استكشاف هذه العقائد ، وأن نضعها فى إطار تسامح عقائدى عام . وقد ساعد كل من (ت.س. إليوت) و (أ.أ. ريتشاردز) على نشر هذا الموقف النقدى من خلال كتاباتهم ؛ فقد

رأى (ريتشاردز) أن القارئ يمكن أن يعطل مَلَكَة الاقتناع الفكرى - على طريقة (كوليْردج) - ليحقق التكامل الوجدانى فى استقباله للعمل . يقول (ريتشاردز) مثلاً فى معرض الحديث عن الشاعر الإنجليزى (جون دَن) : «بالرغم من أن (دَن) يحاول (فى السوناتا المُسَّماة «فى الأطراف الخيالية للأرض المستديرة») أن يطرح بعض الأفكار طرحًا عقائديًا ، إلا أنه ليس هناك ما يمنع القارئ الجيد من أن يعطل ملكة الاقتناع الفكرى ليتجاوب مع القصيدة تجاوبًا عاطفيًا كاملاً»[٢٣]. ويطرح (إليوت) الفكرة نفسها حين يؤكد ، أن بعض الشعر الذى لا ينبع من «فلسفة عميقة» (كقول شكسبير مثلاً : «تلهو الآلهة بنا كما يلهو الصبية العابثون بالذباب ؛ فهم يقتلوننا من باب اللهو») يستطيع برغم ذلك أن يعبر عن «نزعة إنسانية خالدة»[٢٤] . ويعتقد (إليوت) أيضًا أن الإنسان يمكنه أن يعطل «ملكة التصديق واللاتصديق» ، ويضيف : «وفى هذا يتضح تفوق أية نظرية منطقية مُتَّسقة من العقائد والقيم الأخلاقية ، كالكاثوليكية مثلاً . . فهى توجد سواء آمن بها المرء أم لا ؛ ويستطيع المرء أن يحاول فهمها ، وأن يختلف معها حتى وإن لم يؤمن بها»[٢٥] .

وفى محاولة تفادى الصدام بين عقائد المُفسِّر والعقائد التى يطرحها النص، يضيف الأكاديميون : على أية حال ، نحن نفضل فى تفسير الأعمال الأدبية أساليب التناول التى تركز على القيم الأخلاقية والجوانب السيكولوچية (كتصوير العواطف الإنسانية الخالدة ، واستخدام التورية الساخرة . . إلخ) ، حيث إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد ، والأيديولوچيات . وهذا الرأى له فائدته الواضحة بطبيعة الحال فى الدوائر الأكاديمية التى تحوى طلابًا من خلفيات مختلفة ؛ فهو يجعل من السهل أن نطلب منهم التعاون فى إنجاز مشروع جماعى يتميز بالحياد السياسى والتسامى الأخلاقى . وهذا النموذج الليبرالى كما شرحناه ، والفرضيات التى يقوم عليها ، واللغة التى يستخدمها فى تفسير النصوص ، يتعرض لهجوم عنيف الآن[٢٦] ؛ إذ يؤكد كثير من

المُنظِّرين الذين ينتقدون هذا النموذج الليبرالى أن المناورات التى يقوم بها أتباع هذا النموذج تعكس «أيديولوچية مسيطرة» خبيثة ، تهدف إلى تمييع العلاقات التى تربط الأدب بالعقيدة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والمفسر . ويقول هؤلاء . . بدلاً من أن نحاول إخفاء الأيديولوچية التى ينطوى عليها النص ، يجب أن نجعل هدفنا الكشف عنها ؛ ونجاح هذا المشروع يعتمد جزئيًا على قلقلة هذه الأسس النقدية «الليبرالية» ، «التجريبية» ، «المعقولة» . وقد حقق مشروع قلقلة هذه الأسس النقدية الليبرالية قدراً من النجاح بفضل عداوة المدرسة «التفكيكية» للنقد التقليدى «بدلالاته» المثالية المتميزة ، وأيضًا بفضل الإحياء حديثًا لتيار النقد النظرى الماركسى . وفى الأجزاء القادمة سأحاول أن أفحص بشىء من الدقة بعض هذه المحاولات النقدية لتقويض الدعائم النظرية للنقد التقليدى ؛ حيث إن هذه المحاولات لم تقصر هجومها على النظرة الليبرالية للأدب ، بل تخطت ذلك إلى الهجوم على (سارتر) ومعاييره الواقعية النقدية ، التى قامت هذه المحاولات التقويضية على دعائمها .

٢- الأيديولوجية الخفية : Hidden Ideology

قبل أن نشرع فى بحث المحاولات النقدية التى قامت لتقويض دعائم النقد التقليدى وتمحيصها ، يجدر بنا أن نتأمل بعض الأفكار التى أثارها الناقد الفرنسى (رولان بارت) فى كتاباته . يقول (بارت) فى كتابه S/Z ، إن النص يستخدم أنظمة شفرية ، تحمل فى طياتها اتفاقًا ضمنيًا بين النص والقارئ حول الفرضيات الأيديولوچية . وهذه الأنظمة الشفرية ، برغم أنها قد تبدو للقارئ «طبيعية» ، فإنها تنتمى كلية فى حقيقة الأمر ، وبطريقة خبيثة ، إلى عالم الكتابة والكتب ، وتمثل جزءاً من الأيديولوچية البرجوازية السائدة[٢٧] . ونستطيع أن نثير اعتراضًا بسيطًا هنا على وجهة نظر (بارت) هذه ؛ فنحن نتفق معه فى أن النص يستخدم أنظمة شفرية تعكس أيديولوچية معينة ضمنًا ، ولكننا قد نختلف معه فى أن القارئ ينخدع بها دائمًا ، ويتقبَّلها ضمنًا دون

مناقشة . فالقارئ يمكنه فى يُسر أن يتخذ مرقفًا متعاليًا منها ، ويطبق عليها معيار صدق المحاكاة للواقع ، كما يفعل (بارت) نفسه . ومعنى هذا أن التقاليد والأساليب المفتعلة، سواء فى مجال الأدب أو الإعلانات ، لا تخدع المتلقى بالضرورة . ولكن مهما اختلفنا مع (بارت) حول قدرة المتلقى على مقاومة هذا الغزو الفكرى المُقَنَّع عن طريق تفسير الأنظمة الشفرية المُستخدَمة تفسيراً نقديًا واعيًا ، أو بطرق أخرى - مهما اختلفنا مع (بارت) فى هذا الصدد ، فيجب أن نقر بصحة رأيه عندما يقول إن اللغة اليومية المستخدمة فى حقبة تاريخية معينة ، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير . . وغيرها ، تحمل فرضيات أيديولوجية وتنقلها ، بخاصة حين تبدو «شفافة» وبريئة من أيَّة رسالة أيديولوچية . ولهذا ، فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدى للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوچية .

وعلى سبيل المثال ، كانت نظرتنا إلى الفروق بين الرجل والمرأة إلى عهد قريب شيئًا مُسلَّمًا به وطبيعيًا . وكان التمييز بين الجنسين مبنيًا فى الأنظمة الشفرية اللغوية التى نستخدمها فى الحديث عن الرجل والمرأة ، والتى لم يكن يختلف عليها الرجل أو المرأة . وظلت هذه الفروق أمراً مُسلمًا به لغويًا وفكريًا فى غياب أى منظور خارجى يطرح تحديًا لها[٢٨] . ولكن أسلوب الحديث عن الرجل والمرأة فقد «شفافيته» - أو براءته الفكرية - عندما أدركنا أن هذا الأسلوب يدعم نوعًا من التمييز لم يعد مقبولاً ويسانده . وعلى هذا اضطرت اللغة إلى أن تقدم بعض التنازلات ، وذلك بإضافة بعض الكلمات أو الرموز التى تتفق ووضع المرأة الحالى ، (مثل كلمة «أستاذة» أو كلمة «مِز» المحايدة بدلاً من «مِس» أو « مسز» التى تشير إلى الحالة الاجتماعية للمرأة ، وهى إشارة تخلو منها كلمة «مستر») . وتعلق (كاترين بيلسى) على هذا فتقول : « إننا ندرك فى مثل هذه الحالات صلة اللغة الوثيقة بالأيديولوچية ؛ لأن وضع المرأة فى البناء الاجتماعى والأيديولوچية يمر الآن بمرحلة انتقالية»[٢٩] .

إن وعينا بالأيديولوچية المبنية فى اللغة يطفو إلى السطح ، ويزداد حدة

وتركيزاً ، ويكتسب حجمه الحقيقى بوضوح فى فترات التغير التاريخى ، التى تستحضر هذا الوعى من خلفية التفكير إلى مركز الصدارة . وهكذا كان الحال دائمًا . أنظر مثلاً إلى حساسية (جوليان سوريل) الشديدة إزاء لغة الليبراليين والمحافظين فى رواية **الأحمر والأسود** ، أو إلى حساسية (فريدريك مورو) الشديدة للتغير الذى طرأ على فن البلاغة فى عام ١٨٤٨ فى رواية (فلوبير) المُسمَّاة **التعليم العاطفى** . وعلى الرغم من ذلك ، ربما لم يكن الأدب هو أفضل الميادين للتدليل على ارتباط اللغة بالأيديولوچيات ، حيث إن علاقة الأسلوب بالفكر كانت دائمًا موضع جدل ونقاش . وعلى العكس من ذلك، نجد أن بعض وسائل الاتصال الأخرى - مثل الإعلانات والتليفزيون - تتعمَّد إخفاء هذه العلاقة لدوافع شتى (فالإعلان مثلاً يعمل من خلال الإيحاء اللامباشر) . وكما يقول (بارت) : 'إن الإعلان الذى يقول : «بوصفى سكرتيرة ، ينبغى أن أبدو فى أفضل صورة» - هذا الإعلان يعكس سلسلة كاملة من الفرضيات التى تتعلق بفكرة تبعية المرأة ، أو «نظام كامل من العادات الفكرية التى تقوم على قبول امتيازات الرجل» . إن هذا الإعلان يصور عمل السكرتيرة تصويراً يعتمد على فكرة إنكار الذات ؛ فالدور الذى يحدده للسكرتيرة هو دور عارضة الأزياء'[٣٠] .

وقد علَّقت «كاترين بيلسى» تعليقًا مشابهًا على إعلانات العطور[٣١] ؛ ففى هذه الإعلانات يحاول صاحب الإعلان أن يخلق فروقًا مُفتَعلة بين مجموعة من العطور التى يصعب التمييز بينها ؛ وهو يحقق ذلك عن طريق ربط أنواع العطور المختلفة فى الإعلان بمعانٍ اجتماعية مختلفة ، بحيث يصبح كل نوع من العطور رمزاً لمجموعة معينة من القيم الحضارية والأيديولوچية[٣٢] . ويتضح هذا فى توجيه كل إعلان إلى نوع معين من النساء ؛ فهناك عطور تناسب المرأة الحالمة ، التى تشبه بطلات الأفلام الرومانسية ؛ وهناك عطور تناسب المرأة المتحررة . . وهكذا ، بحيث يصبح العطر فى الإعلان رمزاً

لشخصية المرأة التي تستخدمه . وإذا تناولنا الإعلانات بهذه الطريقة الواعية نستطيع إذن أن نستخدمها «بوصفها مصدر معلومات عن أيديولوچية مجتمعنا ، وعن نظام الإشارات والعلامات الاجتماعية المُستخدَمة ، والنظم الشفرية الثقافية والفوتوغرافية السائدة»[٣٣] .

معنى هذا أن الإعلانات تكشف لنا في الحقيقة عن الأفكار والمعايير الأساسية التي يمكن أن نفسرها في ضوئها . ويمكننا بطبيعة الحال أن ننتقد هذه الإعلانات عن طريق تطبيق نموذج المعارضة الذي فسرناه سابقًا ، ولكن هل تطبيق مثل هذا النموذج سيكشف بالضرورة فساد هذه الأفكار والمعايير ؟ هذا أمر آخر . إن النقد الأيديولوچي لا يقف عند حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوچية التي يتضمنها النص ، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التي يتضمنها الإعلان أو الصورة ، كأن يقدم حقائق تعارض تخصيص أدوار الرجل والمرأة كما تطرحها الإعلانات المُوجَّهة إلى النساء مثلاً . إن الاعتراض الأساسي هنا هو اعتراض على فكرة الكليشيه ، أو القالب المُسَلَّم به. ويتضح هذا في الهجوم المُقْنع ، المُحق ، الذي شنه (بارت) على معرض التصوير الفوتوغرافي الذي أُقيم تحت شعار «الأسرة الإنسانية» . يقول (بارت) : «إن هدف المعرض كان التدليل على اشتراك الإنسانية جمعاء في جميع البلاد والعصور في حركات واحدة ؛ أي أن تجارب الميلاد والموت والعمل والمعرفة واللعب تعبر عن نفسها بالأساليب نفسها في جميع البلاد ؛ ومن ثَمَّ فهناك أسرة إنسانية واحدة»[٣٤] . وكلمة الأسرة بهذا الشكل تكتسب «قيمة معنوية وعاطفية» ، بحيث تتحول إلى «أسطورة غامضة» تَدعم فكرة «المجتمع الإنساني المترابط» ، الذي يصبح فيه البحث عن الغذاء جزءًا لا يتجزأ من إنسانيتنا ، ومهربًا من مسئوليتها في الوقت نفسه[٣٥] . ولكن هذه النزعة الإنسانية التي تسعى إلى تأكيد أن الإنسان يُولد ويعمل ويضحك بالطريقة نفسها في كل مكان ، والتي تؤمن بوجود ما تسميه «بجوهر الإنسان»– هذه النزعة ،

كما يقول (بارت) ، تكشف عن سذاجتها الفكرية ، وعاطفتها الرخيصة السهلة، عندما نواجهها بكل الحقائق والدلائل الأخرى المعروفة ، التى تثبت ما هنالك من "فروق واختلافات بين البشر - تلك الفروق والاختلافات التى نطلق عليها عادة اسمًا بسيطًا هو «الأوصاع الظالمة»"[٣٦] . والمعرض الذى يعلق عليه (بارت) يقوم على موضوع واحد ، ويعرض لهذا السبب صورة واحدة متكررة للإنسانية . ولكن (بارت) كان يفضل معرضًا من نوع آخر ، يُظهر الفروق الواضحة بين الأطفال «فى الميلاد (من حيث ثراء الأسرة أو فقرها) ، وفى كمّ المعاناة التى يسببونها لأمهاتهم ، وفى نسبة الوفيات ، وفى توقعاتهم للمستقبل. إن هذه الفروق هى ما يجب أن تحدثنا عنه معارضنا ، لا أن تقدم لنا قصيدة شعرية حالمة وخيالية عن الميلاد الخالد للإنسانية»[٣٧] . والمعرض كما يصفه (بارت) يصبح عُرْضَة للنقد من وجهة نظر (تودى) أيضًا ؛ لأنه يدخل فى زمرة النظم الإشارية التى يهاجمها فى كتابه أساطير ، حين يقول : «إن النظم الإشارية فى المجتمع المعاصر تخلق سياقًا يتم فيه تبسيط قضايا الحياة المعقدة تبسيطًا مُخلاً مزيفًا»[٣٨] ؛ فهى تخلق رأيًا عامًا خاطئًا ، مثلها فى ذلك مثل الفن الأخلاقى العاطفى الساذج ، الذى يتجاهل حقائق الأشياء - كما وصفه أ.أ. ريتشاردز فى الماضى[٣٩] .

وأهمية نقد (بارت) لهذا المعرض لا تكمن فى تحليله العادى المتوقع لموضوع المعرض ودلالاته ، ولكن فى معارضته الأيديولوجية للموضوع والأفكار التى يتضمنها . فهو يرفض القيم الأخلاقية والعاطفية الإيجابية التى تطرحها فلسفة المعرض الإنسانية ، مفضلاً عليها الاهتمام بالتركيز على الظلم . وهو يقيم حجته فى الرفض على أساس أن مثل هذا العرض يؤدى وظيفة التسرية عن النفس ، بحيث يجعلنا ننسى حقيقة الظلم الاجتماعى ، أو يعوق إدراكنا لها . وهكذا نرى أن معارضة (بارت) النقدية للمعرض تركز فى نهاية

الأمر على المعرض بوصفه مؤسسة لها قوة تأثير فكرية ؛ وتحاول أن تقوّم فرص نجاحه أو إخفاقه فى تحقيق أهدافه الفكرية .

وربما كان التليفزيون هو أكثر جهاز يتمتع بقوة التأثير الفكرية ؛ ففى حالة التليفزيون تصبح دلالات اختيار الموضوعات التى يفرضها التليفزيون على انتباهنا ، والمعالجة السردية لها ، أمرًا بالغ الخطورة . إننا قد نعتمد على التليفزيون بوصفه جهازًا موثوقًا به ، يتمتع بالموضوعية ، أى يحاكى الواقع دون تدخُّل أيديولوجى ، ونستقى معظم معارفنا ومعلوماتنا عن العالم منه . وفى البلاد التى يخضع فيها التليفزيون للسلطة الحاكمة تقل فرصة الحصول على المعلومات من مصادر أخرى غير مُراقَبة . أضف إلى ذلك أننا عادة ما نتجاهل حقيقة الجهاز بوصفه وسيطًا ينقل لنا الحقيقة ، ونعدُّه حائطًا شفافًا نرى من خلاله الحقيقة . ولذلك ، فإننا نتقبل برامجه الإخبارية والوثائقية والرياضية كما لو كانت حقائق واقعية موضوعية ، وننسى أن كل هذه البرامج لها شكل فنى ، وإنها - من ثَمَّ - تستخدم تقاليد فنية مصطنعة[٤٠] . وقد ينجح التعوُّد على تقاليد فنية معينة وسائدة فى عصر ما فى إخفائها تمامًا ، بحيث لا ننتبه لوجودها إلا من منظور تاريخى - أى بعد انتهاء العادة . إننا ندرك - الآن - عندما نشاهد الأفلام الإخبارية أو الجريدة السينمائية الناطقة ، التى كانت تُعرض فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن ، أن المعلقين كانوا يستخدمون أسلوبًا بلاغيًا معينًا فى التعليق . ولكن يرى البعض أن الهدف الأيديولوجى للمفسر هو الكشف عن الأساليب والتقاليد اللغوية والفنية المصطنعة فى الحاضر ، وليس فى الماضى ؛ وذلك بهدف الإسهام فى العمل السياسى العاجل ، والمعارضة المباشرة .

وذلك ما فعله كل من (فيسك) و (هارتلى) فى معالجتهما النقدية للبرنامج الإخبارى الذى تذيعه محطة التليفزيون البريطانية التجارية ا.ت.ن. (شبكة التليفزيون المستقلة Independent Television Network) بعنوان «الأخبار فى

العاشرة» . وقد توصل كل من (فيسك) و (هارتلى) إلى أن هذا البرنامج يمثل نظرية (بارت) عن دور اللغة فى خلق الأسطورة[٤١] . ففى إحدى الحلقات التى دارت حول أيرلندة الشمالية ، وأذيعت فى ٧ يناير عام ١٩٧٦ ، وجد الناقدان أن البرنامج قد حوّل أحد الجنود إلى رمز لكل القيم الحضارية التى يمثلها الجندى فى هذا الفيلم الإخبارى . و «المعنى الحضارى» الذى يجسده الجندى فى هذا الفيلم هو ما يسميه (بارت) بالأسطورة ، كأن يقول المعلق على الفيلم الإخبارى مثلاً : «الجنود هم رجال عاديون يقومون بأعمال متخصصة تحتاج إلى مهارة فنية عالية . . وها هو ذا واحد من أبنائنا المُدرَّبين ، المتخصصين ، الجندى جون سميث» . وهكذا يخلق البرنامج «أسطورة الجيش البريطانى» ويدعمها بلقطات ومشاهد متتالية ، وبأسلوب السرد والتعليق . ونندمج نحن المتفرجين مع الجندى (ونشترك معه فى دوره فى الدفاع عنا) ، ونقبل أسطورة أن الجنود هم «فئة خاصة مُدرَّبة تدريبًا عاليًا» - فى لغة حملات التجنيد ، التى تُروِّج دائمًا لهذه الأسطورة وتدعمها بعرض صور الجنود فى تدريباتهم شبه الطقسية المعتادة ، كالانزلاق فى وضع القرفصاء ، وفى نظام محكم من مكان إلى مكان . وعادة ما تصاحب هذه الأسطورة عن الجندى أسطورة أخرى عن مهارة الجيش التكنولوچية وخبرته ، مدعمة بصور المعدات الحربية .

ونلاحظ فى مثل هذا النوع من التفسير أنُ المفسر يلجأ إلى استخدام كلمات غير مألوفة عند الحديث عن الجيش ، مثل «طقسى» و «أسطورة» ، وذلك ليزيل الألفة عن الموضوع المطروح - الذى هو أسلوب وصف أو سرد للوقائع- وليطرح عنه قناع الحياد ، وذلك حتى يخضع الموضوع للنقد الأيديولوچى . ويرى الناقدان أن الفيلم الوثائقى فى الحالة المطروحة ، قد تحول إلى أسطورة خيالية لا ينقصها عنصر الطقوس . ولكن يتبقى من الفيلم الأساسى الجزء الذى يقوم على الواقع ؛ فهناك جنود يقومون بالدفاع ، حتى ولو كان الدفاع

دفاعًا عن أنفسهم ؛ وهؤلاء الجنود على قدر عال من التدريب ؛ وهم يتحركون في الواقع بطريقة معينة مرسومة (وإلا أخفقوا في التصرف عند الخطر) ؛ وهم أيضًا على قدر من الخبرة والمهارة الفنية اللازمة لاستخدام العتاد الحربي الذي يعرضه الفيلم . أما وجهة النظر التي يتضمنها الفيلم ، والتي تتحكم في اختيار العناصر وترتيبها ، فلا يمكن الاعتراض عليها أو مهاجمتها إلا بقدر ارتباطها بمجموعة أعلى من التقاليد التي تحاول خلق الأساطير والترويج لها ، كأن نربط وجهة نظر الفيلم مثلاً بأنشطة الهيئات المتسلطة ، التي تنتج إعلانات التطوع في الجيش ، أو التي تحاول أن تقنع الجمهور بأن الجيش على أعلى مستويات الاحتراف ، وإنه مجهز بأحدث المعدات . وأنا هنا لا أقصد أن أطعن في صحة تفسير (هارتلي) و (فيسك) ، ولكن أريد فقط أن أوضح منطق التفسير . إنهما يحللان الفيلم الوثائقي تحليلاً أدبيًا ، أي كما لو كان نصًا أدبيًا . ويتضح لنا هذا في تناولهما للتعليق الذي يصاحب الفيلم ، وفي نظرتهما إلى المعلق على أنه شخص متحيز إلى حد بعيد ، لا يمكن الثقة به .

ومثالاً على ذلك يقول الناقدان ، إن الجزء الخاص بالقوات الجوية الخاصة في أيرلندة الشمالية يبدأ بالتعليق التالي : «إن مستر ويلسون يقوم بمخاطرة محسوبة العواقب بدقة» ؛ أي أن المعلق يستخدم اسم ويلسون كناية عن أفراد القوات الجوية . «وهكذا يجعل أفراد الأقلية المتميزة يمثلون (عن طريق الكناية) الأغلبية من البشر العاديين» . وينتج عن هذا أن ينظر المتفرج «إلى ما يحدث في أيرلنده على أنه نسخة مكبَّرة لتجربة شخصية عادية - أي لعبة تعتمد على المهارة الفردية» . واللعبة يقوم بها أفراد القوات الجوية الخاصة ، الذين يتميزون بالقوة والصلابة ، والذين اكتسبوا « شهرة واسعة خلف خطوط العدو » لصلابتهم وسعة حيلتهم ؛ وهي شهرة تُذكِّرنا بأبطال أفلام الحرب السينمائية . ويستخدم الناقدان المقارنة بالفيلم السينمائي وباللعبة هنا ؛ لوضع الفيلم الإخباري مرة بعد أخرى في إطار مجموعة أعلى من التقاليد المُصطَنعة ،

التى تخلق الأساطير ؛ وذلك لشرح الطابع الحضارى الواضح للنظم الشفرية المستخدمة فى نقل الأخبار ، التى تُخضع الواقع لأنماط الأدب الخيالى . ولكن قد يكون العكس صحيحًا ؛ فمن وجهة نظر معارضة يمكننا أن نقول إن أفلام الحرب السينمائية هى أفلام من نوع معين ، وإنها ، على الرغم من مبالغتها فى تصوير البطولات ، يتم صنعها لأن بعض فئات الجيش تقوم حقًا ببطولات ؛ وهذه الفئات إذ تفعل ذلك تحقق على مستوى الواقع أنماط السلوك الأسطورية التى تشكل جزءًا من تدريبها . وما قلناه سابقًا عن الأفلام الإخبارية ينطبق أيضًا على الأفلام السينمائية التى تتعرض لوقائع حقيقية ؛ بمعنى أن نقد «الأسطورة» المصنوعة فى هذه الأفلام لايمكنه أن ينفى أن مانشاهده له أساس من الواقع . ولكن النقد يكشف لنا أن الفيلم يستخدم أسلوبًا يجعل المشاهد يضع هذا الواقع فى سياق خيالى تقليدى مُطمئِن . ولا نستطيع أن نجزم الآن بفاعلية هذا النوع من النقد ، أو ما إذا كان يميل إلى التضليل أحيانًا ؛ فهذا أمر لا يمكن التحقُّق منه إلا عن طريق التجربة والملاحظة .

ويوضح لنا (فيسك) و (هارتلى) العبرة الأيديولوچية التى يهدف إليها تناولهما النقدى لهذا الفيلم الإخبارى ، عندما يؤكدان أن الجيش البريطانى له «وظيفة حضارية» أبعد ما تكون عن كسب الحروب وقتل البشر . وهذه الوظيفة هى «الانسحاب من هيمنة بريطانيا المتقلصة ، وأن يتقبل الجنود الهزيمة بكل ما عُرف عنهم من شجاعة وحُسن تدريب» ! وفى هذا «تناقض» ؛ والتناقض يمثل جزءًا من الإجابة عن السؤال الذى طرحاه ، وهو : «كيف يصور التليفزيون التناقضات التى نجدها نحن فى المجتمع بصفة عامة » ؟ ولكن هذا التناقض الذى لاحظناه ، يقوم على تأكيد المفسر الصريح لحقائق مستقلة تمامًا عن الوقائع التى يتعرض لها الفيلم الإخبارى فى الواقع ، مثل تأكيد أن هيمنة بريطانيا على أيرلندة الشمالية قد بدأت فى التقلُّص ، وأن بريطانيا

ستخفق فى محاولة الإبقاء عليها ، وأن هذه المحاولة تعكس التناقض السائد فى المجتمع . وعلى هذا ، فأية محاولة لتصوير القوات الجوية الخاصة ، تصويراً إيجابيًا تصطدم فى هذا النوع من النقد بوقائع معارضة يطرحها المفسر دون أن يثبتها بأى أدلة موضوعية .

إن هدفى من الملاحظات السابقة ليس بطبيعة الحال الدفاع عن ما تقوم به الحكومة البريطانية فى أيرلندة الشمالية . إننى أحاول أن أبين أن كشف الأيديولوجية الخفية فى برنامج تليفزيونى يعتمد على عدد من الآراء المعارضة الضمنية ، التى لا يعلنها الناقد أو يدافع عنها صراحة . ولكن حتى إذا نحّينا جانبًا الآراء السياسية المعارضة التى يتضمنها النقد ، فإن تناول أى فيلم وثائقى بالتحليل الأدبى - أى معاملته كما لو كان نصًا خياليًا - يكشف لنا أن البرامج التليفزيونية بجماهيرها العريضة تعكس الفرضيات العامة التى نعتنقها - أو التى يشجعنا المجتمع على اعتناقها - إزاء الأدوار التى يقدمها لنا المجتمع ، أو تفرضها السلطات علينا . وقد أضفتُ هذه التحفظات عن «المجتمع» والسلطات فى الجمل الاعتراضية السابقة لأن (فيسك) و (هارتلى) - برغم اعترافهما بالدور الذى يلعبه الجمهور فى تحديد البرامج التليفزيونية عن طريق ردود الأفعال أو «التغذية العكسية» - يؤكدان أن النظام «يعمل لصالح الفئة المهيمنة فى المجتمع . ولذلك ؛ فإن الرسالة الإعلامية التليفزيونية تمثل وجهة نظرهم الاجتماعية الخاصة فى فهم الأمور وتفسيرها . ويمكن فى هذه الحالة أن نصف قارئ نشرة الأخبار أو المعلق على الأفلام الإخبارية بأنه شاعرهم الأول ، والمتحدث باسمهم» .

ولكن التهمة الأساسية المهمة التى يوجهها هذا النقد للنشرات والأفلام الإخبارية (فضلاً عن أنها تمثل مصالح طبقة مسيطرة) هى تهمة التبسيط المُخِلّ ، والإغفال المُتعمَّد لوجهات النظر المعارضة . ومن ثَمَّ يوجه (فيسك) و (هارتلى)

النقد مثلاً إلى أحد قراء نشرة الأخبار ؛ لأنه أوحى بأن النشاط الإرهابى فى شمال أيرلندة ليس إلا «نشاطًا إجراميًا» . وهكذا أغفل «أن يذكر فى نشرته كل وجهات النظر الأخرى فيما يحدث فى أيرلندة الشمالية» . ومن الواضح أن تضمين نشرة الأخبار كل هذا الكّم من وجهات النظر ، مطلب عسير التحقيق. إن القصة التى يسردها المذيع يسهل فهمها ؛ «أما قبولها على أنها طريقة مناسبة فى فهم الأمور السياسية المعقدة فى أيرلندة الشمالية أو رفضها فهذا أمر آخر ، سيتم حسمه من خلال عملية حضارية واسعة ومتعددة الجوانب ، تمثل نوعًا من المساومة الجماعية التى ينتج عنها تحديد التعريفات المسيطرة للموقف الأيرلندى وإرساؤها» . إن ما يطالب به النقاد هنا فى الواقع ، ويطرحونه من خلال فكرة مغرضة سياسيًا ، هو فكرة «المساومة الجماعية» التى تتضمن توزيع السلطة توزيعًا هرميًا ؛ أو لنقل إن ما يطالب به النقاد هنا هو المناظرة الليبرالية لا أكثر ولا أقل .

إن التفسيرات النقدية التى فصّلنا الحديث عنها فى هذا الجزء ، تمثل امتدادًا أيديولوجيًا لانتقاد (بارت) للواقعية الذى ذكرناه سابقًا ؛ إذ نجد (فيسك) و (هارتلى) يصفان الواقعية بأنها «أسلوب التصوير المميّز للبرجوازية ، الذى يمنعنا من التوصل إلى طرق بديلة فى الرؤية» ، ويحوّل الجمهور إلى «مستهلك يتقبّل دون نقد أو نقاش» .

و (هارتلى) و (فيسك) بهذا يوسّعان من منهج علم تفسير النصوص عن طريق الشك ، ويضيفان إلى نموذج التفسير المعارض . وهما يكشفان أيضًا أن كثيرًا من النظم الشفرية التى نستخدمها فى الاتصال لا يمكن الثقة بها معرفيًا ، لامتزاجها بالتقاليد الأدبية . ولكن يجب أن نوضح هنا أن انعدام الثقة المعرفية فى صحة الشفرات المستخدمة لا ينبع من داخل النص (فالبرنامج الإخبارى المُنتقَد مثلاً يمكن الدفاع عنه بوصفه صادقًا مع الواقع) . إن الثقة فى صحة

النظم الشفرية المستخدمة من وجهة النظر المعرفية ، تهتز عندما يتغير الإطار الأصلى للنص - أى عندما نضع النص فى سياق نظرية أيديولوچية مخالفة . وفى النقد الموجه إلى برنامج «الأخبار فى العاشرة» ، يتناول الناقدان البرنامج من حيث كونه جزءاً من جهاز نقل معلومات عن العالم نقلاً محايداً . أما إذا كانت المعلومات مثار اهتمام وجدل فقد يُحرِّفها البرنامج فى النقل ، ويخفق فى نقل الصورة كاملة ، أى فى إعطاء الاهتمام اللازم للحقائق التى يعدها نقاده الأيديولوچيون حقائق مهمة . ويرى ناقدا البرنامج الإخبارى المذكور أن موضوع البرنامج لا يناسب التليفزيون ، من حيث هو جهاز نقل معلومات ، بل يصلح موضوعًا لنوع مختلف تمامًا من الحديث ، وهو النقد والمناظرة . إن أفضل طريقة يقترحها النقاد ، فى كل أمثلة النقد الأيديولوجى التى سقناها حتى الآن ، لمقاومة الأيديولوچية المسيطرة هى ، بطبيعة الحال ، كشف اللثام عنها ، والخروج بها إلى ساحة المناقشة والجدل . ولكن أى ليبرالى يؤمن بضرورة تنافس وجهات النظر المتعارضة سيتفق مع هذا الرأى ؛ وسيتفق معهم أيضًا فى اعتقادهم الضمنى بأن سيطرة المادة والمعلومة الإعلامية ، من شأنه أن يؤدى إلى منافسة غير عادلة فى مجتمع تختلف فيه الآراء السياسية اختلافًا كبيراً.

إن المفتاح الذى يكشف لنا الطابع الماركسى لهذا النوع من النقد ، يكمن فى استخدامه الدائم لفكرة الطبقية . ولكن إذا كانت الأيديولوچية المسيطرة، وأساليبها الأدبية فى التعبير ، برجوازية فى أصولها ، فماذا إذن عن أصول النقاد الأيديولوچيين وانتماءاتهم ومصالحهم ؟ إن التفسير الأيديولوچى يتم دائمًا بغرض خدمة فئة خاصة فى المجتمع ، ليست لها حرية التعبير ، أو مسموح لها بالتعبير فى الحدود التى لا تهدد إطار العقائد المُتفَق عليها جماعيًا ، والذى يفرض سيطرته فى صورة مُقَنَّعة . وهذا هو موضوع الجزء التالى .

٢- الماركسية والأيديولوجية السائدة

Marxism and the Dominant Ideology

- 'يريد البعض ألا يكون للنص (سواء كان عملاً فنيًا أو لوحة) أي ظلال ، أي أن ينفصل «عن الأيديولوچية السائدة» . وهؤلاء يطالبون بنص يفتقر إلى العمق والخصوبة - أي نص عقيم (ولنتذكر في هذا الصدد أسطورة المرأة التي فقدت ظلها) . إن النص يحتاج إلى ظله . وما هذا الظل ؟ إنه مزيج من الأيديولوچية ، وتصوير الواقع ، والموضوع . ظل النص هو أطيافه وثنايا معناه .. الأثر الذي يتركه ، والسحاب الذي ينفثه . ومن النص وظله ينتج المعنى الواضح - الخفي' .

- 'كثر الحديث في هذه الأيام عن «الأيديولوچية السائدة» . وهذا التعبير يحوى تناقضًا ؛ إذ ما الأيديولوچية ؟ الأيديولوچية هي على وجه الدقة الفكرة إذا سادت . فالأيديولوچية ، تعريفًا ، سائدة'(٤٢) .

تناولنا الأيديولوچية الخفية في الجزء السابق : وتحدثنا عنها بوصفها إطاراً عقائديًا يتم كشف مثالبه عن طريق النقد التفسيري الذي يتخذ موقفًا متعاليًا من النص (سواء كان صورة ، أو عملاً ، أو برنامجًا ، أو نصًا مكتوبًا) ، ويطبق عليه معيار صدق المحاكاة للواقع . وهذا النوع من النقد الأيديولوچي يكشف في الواقع - كما يقول (سارتر) - أن «الكاتب المسئول عن الحقيقة التي يُعرّيها الناقد مسئولية تاريخية ، يظهر على حقيقته بوصفه كاتبًا غير مسئول عندما نضعه في إطار تقويمي فلسفي وسياسي أوسع . وفي حين يكشف الناقد الأيديولوچي عن انعدام الإحساس بالمسئولية لدى الكاتب ، فإنه يثبت توافر هذا الإحساس لديه بوصفه ناقداً » .

أما في النقد الماركسي الصريح ، فنجد تعريفًا أكثر دقة لعبارة «الأيديولوچية السائدة» . . (وإنني بطبيعة الحال على وعي تام بأن هناك ضروبًا مختلفة من

الماركسية . وعلى الرغم من ذلك فالماركسيون جميعًا ، على اختلاف مذاهبهم، يستخدمون منطق الجدل الذى سأصفه هنا . كذلك فإن مناهج تفسير النصوص التى سأطرحها الآن هى مناهج سائدة فى النقد الماركسى الحالى) . إن الفكرة الأساسية فى النقد الماركسى بجميع أنواعه تؤكد أن أيَّة أيديولوجية سائدة فى سياقنا التاريخى الحالى هى بالضرورة أيديولوجية برجوازية الطابع . ولقد واجهنا هذه الفكرة فى معرض مناقشتنا لآراء (بارت) ، ولمحناها فى وصف (فيسك) و (هارتلى) للفيلم الوثائقى الواقعى بأنه أسلوب التصوير المميز للبرجوازية فى التليفزيون ؛ وهما فى هذا يتفقان مع (ماركس) حين يقول ، إن المجتمعات الطبقية تنمِّى العقائد التى تعكس المصالح المادية للطبقة المسيطرة. ويشعر خلفاء (ماركس) فى القرن العشرين بأن وسائل الإعلام تُستخدم الآن لنشر العقائد التى تخدم الطبقة المسيطرة . والنظرة التاريخية التى يبنى عليها الماركسيون هذا الحكم، يمكن تلخيصها سريعًا كما يلى[٤٣] : كانت الأيديولوچية السائدة ، أو حتى الناشئة ، فى فترة معينة - هى عصر التنوير - أيديولوچية تقدمية ؛ فقد أعلنت المساواة ، وعارضت الإقطاع وسيطرة الكنيسة ودكتاتورية الحكام . وفى مقاومته لهذه القوى الرجعية أصبح العقل قوة ثورية . وإذا حكم العقل فسوف يسعى بالطبع لإرساء القيم البديهية ، قيم الحرية والمساواة والأخُوَّة . وهكذا سيتحرر العالم أجمع ، ويصبح أكثر إنسانية ؛ فالعالم يمتلئ بالأفراد الذين يمتلكون قوة العقل ، والذين سينتصرون للعقلانيَة والحرية والإنسانية . ولكن بعد عصر التنوير كان السقوط الذى كانت رموزه الحركة الرومانسية[٤٤] ، وإخفاق الأحداث الثورية فى عام ١٨٤٨ ؛ فقد رفضت البرجوازية الحاكمة أن تطبق مبدأ التحرير الذاتى الذى أفادت هى منه ، ومبدأ حرية الجماهير والعمال ، التى كانت قد وعدت بها . ومازال الحال كما هو حتى الآن[٤٥] . وبالطبع ، سوف يعترض الكثيرون على هذا العرض التاريخى السريع ، ويتهمونه بالفجاجة ، ويقترحون تنقيحه بالإضافة أو الحذف

والتشذيب إلى ما لا نهاية . ولكن ليس هذا ما يهمنا الآن . المهم هو أن جميع الأيديولوجيات الماركسية تحمل صورة للتاريخ مماثلة لتلك التى طرحناها ، وتتفق معها فى خطوطها العريضة .

يرى الماركسيون أن الرؤية البرجوازية للعالم تعانى من فقر شديد ، وذلك بسبب رفض البرجوازية التحالف مع الطبقة العاملة (البروليتاريا) فى مشروع تحرير عام . ويعزون أيضًا إلى هذا الرفض إدّعاء البرجوازية ، الذى يناقض نفسه ، بأن رؤيتهم للعالم هى رؤية جميع البشر للعالم - أى أنها رؤية «عالمية»[٤٦] . إن هذه الدعوة المتعجرفة لعالمية النظرة تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك، أن الوعى البرجوازى هو فى حقيقة الأمر «وعى زائف» ، يتميز بتناقضات عميقة - خصوصًا فيما يختص بفكرة الحرية . وتتجلى هذه التناقضات الأساسية فى الوعى البرجوازى الزائف ، فى إخفاق البرجوازية الحاكمة فى الالتزام بأفكار عصر التنوير التى أنجبتها ، وفى إثبات جدارتها بها[٤٧] .

و «الوعى الزائف» هو شكل من أشكال المصلحة الذاتية فى فئة معينة - وهو رفض أو تجاهل عن وعى أو لا وعى لمطالب فئة أخرى فى المساواة فى السلطة مثلاً . ويسوق (لوكاتش) مثالاً فى هذا الصدد حين يقول :

«إبّان الحروب الأهلية فى إنجلترا ، نجح أفراد البرجوازية الناشئة فى خلق نظام سياسى يضمن أخذ الأقصى لنمو أسلوب الإنتاج الرأسمالى . وقد تم ذلك فى أثناء انشغالهم بالسعى وراء أوهام دينية زائفة . إن فاعلية أعضاء الطبقة البرجوازية فى التصدى للصراع الطبقى تقل كلما ازداد وعيهم بطبيعة المجتمع الرأسمالى ؛ فالوعى بطبيعة هذا المجتمع سيكشف لهم أن موقفهم ميئوس منه فى المدى البعيد . ولهذا ، وبرغم ما يبدو فى هذا القول من تناقض ، فخداع النفس هو من مصلحة البرجوازية»[٤٨] .

والجدير بالذكر ، أن الشاعر الإنجليزى (جوناثان سويفت) قد وصل إلى

نتيجة (لوكاتش) نفسها ولكن لأسباب أخرى . ولكن محاولة تحويل النظر عن الحقائق المزعجة لن يكتب لها النجاح الكامل ؛ فقد يصطدم الفرد بهذه الحقائق ويدركها ثم يتراجع ويعمد إلى التضليل والمواربة - كما فعل (ديكنز) فى روايته زمن الشقاء ، حين تناول اتحادات العمال . وفى نقد (بارت) لمعرض «أسرة الإنسان» - الذى تعرضنا له بالتحليل سابقًا - يلمح القارئ مثالاً مشابهاً للتراجع والتضليل البرجوازى . ولكن الناقد الماركسى يذهب عادة إلى أبعد من ذلك ، ويؤكد أن التوترات داخل النظام الرأسمالى تفصح عن نفسها حتمًا إذا تعرضنا لأى نص بالتفسير ، حتى ولو كان هذا النص يؤكد بثقة بالغة رؤية العالم البرجوازية .

وتفسير النصوص من وجهة النظر هذه له مهمتان :

أولاً : أن يثبت أن النص يعبر عن الأيديولوچية السائدة بطريقة أو بأخرى ، ضمنًا أو صراحة[٣٩] .

وثانيًا : أن يكشف كيف يؤدى ذلك إلى وجود تناقضات فى النص ؛ والتناقضات بدورها تكشف «الوعى الزائف» الذى يحاول النص إخفاءه ، وينجح التفسير دائمًا فى فضحه . وفى التفسير يتم إنجاز المهمة الأولى ضمنًا من خلال المهمة الثانية - أى أن كشف تناقضات النص فى المهمة الثانية ، يثبت ضمنًا أن النص يعبر عن الأيديولوچية السائدة ، وهى المهمة الأولى .

وفى مناقشة (لوكاتش) لأعمال (بلزاك) ، نجد مثالاً واضحًا لهذا النوع من النقد . (فبلزاك) كان كاتبًا رجعيًا ، ولكن (لوكاتش) أراد مدحه لأنه كشف عن القضايا الحقيقية المهمة ، أى عن التوترات الداخلية فى المجتمع الرأسمالى[٤٠] . وبطريقة مماثلة يحلل (لوكاتش) أعمال (توماس مان) الذى كان يميل إلى الاهتمام بعلم الجمال ، واتخذ موضوعه الفنان ، وهى علامات على التعفن والنزعة الإنسانية . ولكن (لوكاتش) يمتدح (توماس مان) لأنه يكشف

فى أعماله عن وعى حاد بالأزمة التاريخية التى كانت تمر بها البرجوازية الألمانية فى عصره ، وإدراك لحيرتها وتخبُّطها . وعلى الرغم من ذلك ، فإن (لوكاتش) - كما يقول (سلوتر) - فى نقده هذا (لتوماس مان) لا يمشى فى «الشوط» إلى نهايته ؛ فهو يرفض أن يأخذ فى الحسبان كل المعانى التى ينطوى عليها الدور الثورى الذى لعبته الطبقة العمالية الألمانية ضد البرجوازية[٥١] ؛ أى أن (لوكاتش) يحوِّل بصره عامدًا عن هذه المعانى المزعجة .

والمفسر الماركسى لا يتناول النص بوصفه تعبيرًا واعيًا عن رؤية الكاتب للعالم ، بل بوصفه تعبيرًا عن إدراك الكاتب الضمنى للفجوات والشروخ فى رؤية العالم السائدة ، هذا الإدراك الذى قد يكشف عن رؤية بديلة . وتمثل محاولة اكتشاف دلالات خفية فى النصوص تتفق مع الأيديولوچية الماركسية ، أهم عنصر فى التفسير الماركسى للأدب . فالمفسر الماركسى يجد فى روايات (تولوستوى) مثلاً تعبيرًا عن الصراع بين رؤية العالم لدى الطبقة الأرستقراطية وطبقة ملاك الأراضى من ناحية ، ورؤية العالم لدى طبقة ثورية تقدمية هى طبقة الفلاحين الروس من ناحية أخرى . ومعنى هذا أن (تولوستوى) - فى رأى (بينيت) - يشير إلى وجود «صراع طبقى بالمعنى الماركسى»[٥٢] . وهكذا يثبت الناقد أن (تولوستوى) كان واعيًا بالتناقض الأساسى فى حقبته التاريخية.

إن ما يبحث عنه (لوكاتش) فى نصوص (تولوستوى) ، هو قدرة الكاتب الروائى على طرح موضوعات خيالية يمكن ردها إلى أساسها التاريخى والاجتماعى . وهذا ما يخفق فيه (موباسان) إخفاقًا ذريعًا فى روايته حياة ؛ فهو يفصل المشكلات النفسية فصلاً تامًا عن المشكلات الاجتماعية[٥٣] ؛ «وذلك لأن (موباسان) كان لا يرى فى المجتمع مركبًا من علاقات حيوية متناقضة بين البشر ، بل مجرد إطار مكانى لا حياة فيه»[٥٤] . ومن ناحية أخرى يبحث (لوكاتش) فى تناوله النقدى للنصوص عن «العلاقات الحقيقية» بين الشخصيات، وعن الدوافع الاجتماعية التى تحركهم دون وعى منهم . وهكذا

يستنتج أن (تولوستوى) «يقترب اقترابًا شديدًا» من إدراك «حقائق العالم الغربى» نتيجة نفوره المتزايد من الطبقة الروسية الحاكمة[55] ويضيف (لوكاتش) قائلاً : «عندما تخرج (أنًّا كارنينا) عن الحدود المقبولة فى المجتمع تطفو إلى سطح الرواية - فى تركيز واضح مأسوى - كل التناقضات الصريحة (برغم محاولات الإخفاء) التى تحكم علاقات الحب والزواج فى الطبقة البرجوازية»[56] . ويتساءل (لوكاتش) فى تعجب : كيف فطن تولوستوى إلى كل ذلك برغم أنه لم يفهم الحركة الاشتراكية فى عصره ؟ ويجيب عن السؤال بنفسه فيقول : لأنه كان «شاعر ثورة الفلاحين» التى استمرت من ١٨٦١ إلى ١٩٠٥ . وعلى الرغم من أن (لوكاتش) يعترف بأن معالجة (تولوستوى) لهذه الثورة من وجهة النظر الأخلاقية كثيرًا ما تتسم بالرجعية وتحيد عن الصواب[57]، إلا أن (تولوستوى) - فى رأيه - نجح فى طرح الأسئلة الصحيحة، وفى ربط مشكلات شخصياته الخيالية - على الأقل فى رأى (لوكاتش) - بالأحداث السياسية المهمة . ويقول (لوكاتش) : «إن الأزمة الروحية التى يتعرض لها كل من (بيزوخوف) و(بولكوفسكى) ، تعكس التيار العظيم الذى اتسع سياسيًا وفاض فى انتفاضة ديسمبر» . ويضيف : إننا نشعر فى رواية أنًّا كارنينا «بقوة جذب تيار الرأسمالية الخفى» ، ونرى تأثيرها فى فساد (أوبلونسكى) على أيدى البيروقراطية التى ينضم إلى صفوفها ليضيف إلى دخله السنوى من ضياعه ، الذى لا يكفيه[58] . إن (تولوستوى) - فى رأى (لوكاتش) - إنما يتمكن من رصد هذه التوترات فى رواياته ، لأنه يمتلك قدرة ملحمية على إدراك «تكامل الأشياء وترابطها» - أى الأشياء فى كليتها . وذلك برغم أن (لوكاتش) يعلق فى السياق نفسه على تواطؤ «الأشياء» لفضح الرأسمالية فى روايات (تولوستوى) كما يحدث فى روايات (ديكنز) . فمثلاً نجده يقول ، إن «العالم الذى يوشك أن يخبو فى رواية موت إيفان إليتش، أى عالم جلسات البلاط، وحفلات القمار ، والتردد على المسرح ، والأثاث القبيح ، الذى هو أيضًا عالم النفايات المقززة التى يفرزها الجسد عند الموت

بصورة طبيعية - هذا العالم الغارب يرتبط فى الرواية ارتباطًا متكاملاً مع عالم الأشياء الحى الواضح ؛ الذى يعبر فيه كل شىء تعبيراً بليغًا شاعريًا عن الخواء الروحى المدمر ، وتفاهة الحياة الإنسانية فى ظل المجتمع الراسمالى»[٥٩] .

ولكن سر عبقرية (تولوستوى) - فى رأى (لوكاتش) - يكمن فى اعتناقه لرؤية الفلاحين المستغَلين ، والتى تتفق مع رؤية (لوكاتش) . وقد يبدو هذا النقد غريبًا بعض الشىء ، وكأنه يطالبنا بأن ننظر إلى روميو وجوليت مثلاً من وجهة نظر (القس لورانس) ! ولكن (تولوستوى) - كما يقول (لوكاتش) - كان دائمًا قادراً على إدراك العلاقات المتداخلة بين الطبقات الاجتماعية ، وكان فى رواياته يشرح «كيف تعتمد حياة كل شخصية من شخصياته على إيجارات الأراضى الزراعية ، وعلى استغلال الفلاحين ، ويبين المشكلات التى تنشأ عن هذا فى حياة الشخصيات»[٦٠] . ويظهر هذا بوضوح مثلاً فى حديث (لفين) مع شقيقه أولاً ، ثم مع (اوبلونسكى) بعد ذلك ، حول تبرير الملكيَّة الفردية . ولكن (لوكاتش) لا يستطيع بطبيعة الحال أن يمضى إلى النهاية فى الادّعاء بأن (تولوستوى) كان يكتب دائمًا من وجهة نظر الفلاحين . ولذلك ، فإنه يعلن أن «فلسفة» (تولوستوى) هى فى نهاية الأمر فلسفة «زائفة» ، وإنه - لذلك - يخفق فى التوصل إلى رؤية نظرية فى طبيعة الرأسمالية أو طبيعة «الحركة الثورية للطبقة العاملة» ، التى تميز الماركسى الحقيقى[٦١] . ولكن (تولوستوى) - برغم ذلك - كان على الأقل يشغل نفسه ببعض الأمور التى تبرر تناوله بالتحليل الماركسى ، بصرف النظر عن نصوصه . فهو «قد أعطانا - برغم كل شىء - صوراً حقيقية وواقعية من المجتمع الروسى»[٦٢] . وربما لم يكن من الممكن أن يدرك (تولوستوى) أهمية وضعه التاريخى ؛ فكما قال (لينين) :

«إن آراء (تولوستوى) تعبر عن الأوضاع المتناقضة فى الحياة الروسية فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن (تولوستوى) برغم ذلك أعلن احتجاجه على قدوم الرأسمالية وعلى تدمير الجماهير وإقصائها عن الأرض» .

إن «عظمة (تولوستوى) تكمن فى تعبيره عن أفكار ملايين الفلاحين الروسيين ومشاعرهم ، فى الحقبة التى سبقت بزوغ الثورة البرجوازية فى روسيا مباشرة»[٦٣] .

وهكذا نرى أن سياسة التفسير التى عرضناها حتى الآن تحاول أن تقيم علاقة من نوع معين بين النص ، والحقيقة التاريخية التى يصورها من ناحية ، والتاريخ الذى كُتب فيما بعد عن الحقبة التى يتعرض لها النص من ناحية أخرى ؛ وتحكم على النص وتقوِّمه فى ضوء هذه العلاقة . وكما أشرنا من قبل ، فإن هذه السياسة تخدم وظيفة معتادة من وظائف التفسير النصى ، يمكن تبريرها تبريراً عملياً من حيث إن أسلوب التفسير عادة ما يتبع أيديولوچية معينة، ويخدم أهدافها . ولكن ما يميز طريقة التناول الماركسية فى التفسير عن غيرها هو أنها تدَّعى أن لديها تفسيراً حقيقياً مُسبقاً للعملية التاريخية التى يتعرض لها النص ، وأنها - من ثمَّ - تستطيع أن تحكم على النص أو تفسيره من حيث درجة توافقهما مع هذا التفسير المسبق للعملية التاريخية . والدليل على ذلك ملحوظة (بينيت) التى ذكرناها من قبل ، والتى تذكر أن فكرة «صراع الطبقات كانت معروفة» فى حياة (تولوستوى) . كذلك يقول (جيمسون) : 'إننا جميعاً «جزء من حبكة مترامية لم تكتمل بعد» ، تقوم على الصراع الطبقى كما وصفه (ماركس) (وإنجلز) فى مانيفستو الحركة الشيوعية ؛ ومن ثَمَّ يمكننا - من خلال النص - أن نكشف هذه الحقيقة التاريخية الجذرية «المدفونة» فى أعماقه ، حتى وإن حاول الكاتب أن يخفيها'[٦٤] . وفى الوضع الراهن ، ولقلة الأعمال الأدبية الماركسية الصريحة ، يندرج هذا النوع من التفسير - أى التفسير الماركسى - تحت ما نسميه فى التفسير «بنموذج المعارضة» . والتفسير الماركسى يستخدم معياراً معيناً فى الحكم على رجعية النصوص أو تقدميتها ؛ وهو معيار اتفاق رؤية العالم التي تقدمها النصوص أو اختلافها مع الرؤية الماركسية للعالم، أو ما أسماه (جيمسون) - كما ذكرنا من قبل - «بالحبكة» . وهذا

النوع من التفسير يمكن التكهُّن مقدمًا بنتائجه ، إلا إذا ركز المفسر على كشف الدلالات الأيديولوچية الخفية للنصوص ، بدلاً من الاكتفاء بمطابقة النص على الرؤية الماركسية للعالم ، التى يؤمن الماركسيون بعلميتها ، ومن ثَمَّ بأهليتها للثقة أكثر من غيرها . «إن المادية التاريخية» - كما قال أحدهم - «يعتمد نجاحها أو إخفاقها على إثبات دعوتها بأنها لا تمثل أيديولوچية ، بل نظرية علمية تشرح نشأة الأيديولوچيات وبناءها وأسباب انهيارها»[٦٥] . إن منهج «التفكيك» - كما ذكرنا من قبل - هو أنسب منهج يتيح للمفسر اكتشاف التناقضات الخفية فى النص ؛ ولذلك ، فلا غرابة فى أن نجد أن أعمق القراءات النقدية الماركسية حديثًا قد تأثرت بهذا المنهج . إن التفسير «التفكيكى» للنص ، أى كشف تناقضاته الفكرية الداخلية ، هو أنسب منهج للمفسر الذى يبحث فى النص عن العناصر التى تناقض الأيديولوچية البرجوازية التى تبدو كأنها تهيمن عليه تمامًا ، وتتصارع معها .

وكان (بيير ماشيرى) هو رائد هذا النوع من التفسير . ومن أهم الأفكار التى طرحها (ماشيرى) الفكرة التى تقول ، إنه ليس ثمة سبب ضرورى يحتم علينا تناول العمل الأدبى بوصفه وحدة متسقة منطقيًا ، وأن مثل هذا التناول ، الذى يضفى صفة الكمال على العمل الفنى ، يمثل نوعًا من التقديس لا مبرر له . وهو يقول : «يتناول التحليل النظرى النص بوصفه مركز الاهتمام والمعنى ؛ ولكن ذلك لا يعنى أن نعامل النص كما لو كان منغلقًا على نفسه ، متركزًا فيها ، ولا يرتبط بأى شيء خارجه»[٦٦] . ويبين (ماشيرى) مثلاً أن التناقض الذى يقع فيه (دريدا) يصل إلى مرتبة الأيديولوچية ؛ أى أن التناقضات الداخلية فى نص ما قد تُكوِّن أيديولوچية معارضة للأيديولوچية الصريحة ؛ وهذا حال التناقضات فى نصوص كثيرة . لذلك ينبغى للمفسر أن يقرأ ما بين السطور ، وأن يبحث عن «ما لا يقوله» العمل صراحة . ونحن لانستخدم عبارة «ما لا يقوله العمل» هنا لنشير إلى تلك الفراغات التى قد

يتركها الكاتب فى النص - عمداً أو سهواً - ويقوم القارئ بملئها وفق السياق المطروح صراحة . إننا نعنى بهذه العبارة صراع المعانى داخل النص - «أى صراع عدد من المعانى المتناقضة» . وهذا الصراع لا يستوعبه الكاتب أو يحسمه فى النهاية، ولكنه يكشف عنه فحسب[٦٧] . ومن خلال التفسير وحده يتم الكشف عن «ما لا يقوله النص» . ويعترف (ماشيرى) بأن منهجه فى التفسير يقترب - إلى حد كبير - من منهج التحليل النفسى . ففى التحليل النفسى للأدب ، يكشف المفسر عن التوتر الداخلى الدفين الذى يرقد تحت المضمون الواضح ، والذى يحاول النص أن ينكر وجوده . وفى مثل هذا النوع من التحليل ، يكشف المفسر عما يمكن أن نسميه «لا شعور النص» (ولا نقصد به «لا شعور الكاتب») . «إن ما نبحث عنه هو شىء مثيل للعلاقة المتجاوبة التى يقصدها (ماركس) ، حين يطالبنا بأن نبحث خلف كل ظاهرة أيديولوچية عن العلاقات المادية التى تتجاوب معها، والتى تتصل بالأبنية التحتية للمجتمعات . وفى هذا تكمن إمكانية إعادة الروابط بين الأيديولوچية والاقتصاد»[٦٨] . وكما أن المحلل النفسى يمتلك نظرية متفوقة فى طبيعة العمليات السيكولوچية التى تتحكم فى استخدام اللغة، فالماركسى - مثله - يمتلك نظرية متفوقة فى طبيعة الصراعات السياسية الكامنة فى الحقبة التاريخية التى يكتب فيها الكاتب ، والتى يتعرض لها النص . وإذا لم يكن الكاتب ماركسيًا - كما هو الحال عادة - فلن يمكنه بطبيعة الحال إدراك هذه الصراعات السياسية الكامنة أو الوعى بها . فالناقد الماركسى يضع النص فى إطار نظرية اجتماعية ، تكشف عن معنى خاص غير مقصود ، ويحاول تفسير النص تفسيراً رمزيًا يرتفع - كما رأينا فى النقد الماركسى لرواية الطاعون - إلى مرتبة التصريح السياسى على مستوى الرمز . ويمكننا أن نرى كيف يتم ذلك إذا تأملنا تفسير (ماشيرى) لأعمال (فيرن) . يؤكد (ماشيرى) ، أن «تيمات» الاستكشاف الواضحة فى أعمال (فيرن) تعكس آمال الطبقة البرجوازية فى قهر الطبيعة ، ومد نفوذ الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية عن طريق العلم والصناعة . إن الأفكار

السياسية فى أعمال (فيرن) هى : الرحلة - والاختراعات العلمية - والاستعمار[٦٩] ؛ وهى أفكار ترتبط ارتباطًا طبيعيًا بالطبيعة من ناحية ، وبالإمبراطورية الفرنسية من ناحية أخرى . و (فيرن) لا يعالج فى العادة فكرة الاستعمار صراحة كالأفكار الأساسية الأخرى ، ولا يبدو كأنه «يعلق عليها قيمة كبيرة ، وكأنه فى حقيقة الأمر يحاول إخفاءها» ؛ وذلك لأن البطل فى رواياته - الذى يكون عادة عالمًا أو مهندسًا أو رجلاً ثريًا - يقوم بغزو العالم المعلوم وضمه وقلب نظامه بحثًا عن المجهول ؛ أى أنه يوظف قدرته فى السيطرة على الأشياء للاستحواذ عليه . ويرى (ماشيرى) أن فكرة الاستحواذ هذه تبرز بصفة خاصة فى رواية (فيرن) الجزيرة الغامضة (١٨٧٥)، التى يعدها تنويعه على رواية روبنسون كروزو وفكرتها الأساسية . فالجزيرة - مثل المستعمرة - مكان يسهل فيه منذ البداية التحكم فى العناصر الأيديولوچية بالنسبة للطبيعة ، أو الصناعة ، أو العلم ، أو المجتمع ، أو العمل . . وهلم جراً . وفى الرواية يقدم لنا (فيرن) جزيرة يبالغ فى تصوير مواردها الطبيعية . ولكن رواية (فيرن) تختلف اختلافًا مهمًا عن رواية (دانيال ديفو) ؛ فهى لا تصور ، كما فعل (ديفو) فى روبنسون كروزو ، بطلاً فرداً يحاول أن ينشئ مجتمعه ، بل مجموعة من البشر تلقى بهم الأمواج على شاطىء جزيرة بعد غرق سفينتهم ، فيشرعون فى تحويل جزيرتهم إلى أمريكا أخرى جديدة ، وذلك عن طريق إنشاء المصانع البدائية ، واستخدام الكهرباء ، وإنشاء جهاز الاتصال البرقى ، الذى يصلهم بقوة غامضة تسمى نفسها «الكابتن نيمو» . واتصال المجموعة بهذه القوة الغريبة يكسر خط القصة الأساسى ، ويعوق تحقيق أيديولوچيتها ؛ إذ هو يفرض على القارئ تفسيراً جديداً ومقنعًا لما يحدث. فالجزيرة التى وصل إليها الناجون ، لم تكن جزيرة عادية فى حالة الطبيعة البريئة ، بل كانت جزيرة مُصطَنعة ؛ حقل تجارب تسكنه قوة مجهولة ، ترسل إلى الناجين عند وصولهم صندوقًا به أمتعة وأغذية . والقصة هكذا تناقض أى مفهوم للغزو ، حتى على أبسط المستويات . فالجزيرة - بعد دخول

هذا العنصر الجديد إليها - لا تبدو كأنها ملك للمجموعة . فبدلاً من أن تتحكم المجموعة فى الجزيرة ، تتحكم الجزيرة فيهم ؛ أو بمعنى أصح - كما يتضح فيما بعد - يتحكم فيهم (كابتن نيمو) ، الذى يختبئ فى أعماق بركان ، والذى صمم ، كما يفعل الفنان ، الديكور الذى يحيط بهم - أى الجزيرة كما وجدوها . وعندما يموت (نيمو) تختفى الجزيرة من وجه المحيط . وهكذا يمثل (نيمو) فى الرواية نوعًا آخر من العلم أو المعرفة تختلف عن معرفة الإنسان وعلمه ، أو شكلاً من أشكال الإله أو العناية الإلهية . فهو على أيَّة حال - يناقض أسطورة التقدم العلمى التى تتضمنها فكرة الاستعمار . وهكذا نجد أن الكتاب لا يدور أساسًا حول فكرة الامتلاك عن طريق الاستعمار ، بل حول فكرة تجريد النشاط الاستعمارى من قيمته عن طريق الخيال ؛ وذلك لأن (نيمو) - الذى تختفى الجزيرة باختفائه - ليس إلا مخلوقًا خياليًا غريبًا . و(نيمو) - كما تقول (كاترين بلسى) يلعب فى الرواية دور «اللاشعور» ؛ أى يمثل عنصراً مناقضًا غير مُتوقَّع ، يعارض الأيديولوچية الاستعمارية التى تمثل «الوعى» فى الكتاب ويعرقلها . إن تأثيره على مصير الجماعة ، الذى يأتى من كهف فى أعماق الأرض ، يتخذ شكل سلسلة من الألغاز التى تكون النسيج الروائى الذى ينتهى بالتكشف الأخير. وعلى الرغم من ذلك، (فنيمو) لا يلعب دورًا فى المشروع الأيديولوچى الصريح للنص[٧٠] . ويضيف (بينيت) - فى تفسيره الرمزى الماركسى الصريح للنص - أن (نيمو) يدلل على «أن الطبيعة - حتى فى أقصى أطراف الأرض - عامرة ، شأنها شأن البلاد البعيدة التى استقبلت بعثات فرنسا الاستعمارية ، والتى كانت أيضًا معمورة»[٧١] . وهكذا تدخل إلى النص بصورة غير مباشرة ، عن طريق (نيمو) ، مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات ، لتهدم أسطورة روبنسون كروزو عن البداية الاستعمارية النقية - تلك الأسطورة التى استخدمها البعض للتدليل على أن التنظيم الاقتصادى يمكن أن يبدأ من نقطة الصفر . إن مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات تدخل إلى النص عن طريق «نيمو» لتجادل الأيديولوچية

الاستعمارية وتعارضها ، ولتبرز فساد الفكرة البرجوازية عن التوافق والانسجام بين العلم والطبيعة . وهكذا نرى أن (ماشيرى) ومن حذا حذوه ، يشجعوننا على قراءة الكتاب بطريقة عكسية - أى أن نتتبع فيه معنى مخالفًا للمعنى المقصود صراحة ، وأن نرى فيه انعكاسًا لتناقضات حقيقية ، وأن نجد في الرواية العبرة التالية : إن البرجوازية لا يمكن أن توجد وحدها دون شريك ، ولا يمكن أن تقهر المُطلَق ، ولا يمكن أن تكتشف طبيعة عذراء غير معمورة ، ولا تستطيع أن تفرض سيطرتها إلا على عدد من العلاقات الاجتماعية . وهكذا نجد في الكتاب أن (فيرن) يكشف عن منطق الأيديولوچية البرجوازية وحدوده القصوى . وكما يقول لنا (دريدا) ، إن الأيديولوچيات تبدأ في الانهيار عندما نصل بمنطقها إلى حدوده القصوى . ونحن نستطيع أن نصل بمنطق أيديولوچية النص إلى حدوده القصوى إذا تناولنا النص لا بغرض اكتشاف عوامل وحدته ، بل بغرض اكتشاف ما يُغفل ذكره - أى ما يشير إليه دون أن يذكره صراحة . إن النص ينتقد أيديولوچيته من داخله عن طريق ما يُغفل ذكره صراحة - «أى عن طريق المعنى الغائب - الحاضر فيه ، وعن طريق صراعات المعانى المتباينة»[٧٢] . وكل ما يخفق النص في قوله صراحة سيقوله المفسر .

إن ذلك النوع من التفسير يخالف كل المخالفة طريقة النقد الإنجليزى - الأمريكى ، التى تهدف إلى إبراز عنصر الوحدة والترابط المنطقى في العمل الفنى ، والتى تفترض - حتى في حالة بعض الأعمال المعقدة ، مثل قصيدة الأرض الخراب ، وأناشيد (إزرا باوند) - أن كل التناقضات والإشارات والإيحاءات ومناطق الغموض تخضع لنمط واحد متسق مفهوم ينتظمها جميعًا . ومنهج التفسير التفكيكى يمكنه أن يحقق هدفًا آخر ؛ إذ إننا يمكننا توظيفه لا لاكتشاف التناقضات المهمة في داخل النص فحسب ، ولكن أيضًا لنكشف عن تفوقه على مناهج التفسير الأخرى ، التى ترفض أن تأخذ في الحسبان الدلالات السياسية للنص . إن إطار النقد التفكيكى الأيديولوچى يتميز بملمحين

أساسيين : أولهما هجومه على أنواع التفسير الإنسانى أو الأخلاقى للنص ؛ وثانيهما اعتقاده بأن رؤيته المتفوقة للتاريخ والسياسة ، التى تنبع من النظرية الماركسية العلمية ، تستطيع أن تهدم التفسيرات الأخلاقية والإنسانية للعمل . ويتضح هذان الملمحان الأساسيان فى التفسير التاريخى الدقيق الذى قام به (ويدوسون) وآخرون لرواية آدم بيد ، التى كتبتها (جورج إليوت)[٧٣] ؛ وكان هدفهم فى التفسير هو دحض المنهج التقليدى فى تفسير النص الذى تأثر بالناقد الإنجليزى (ف.ر. ليفيز) - ذلك المنهج الأخلاقى الذى تميز برد الأعمال الأدبية إلى معايير أخلاقية ثابتة ومُفترَضة ، وإلى «القيم الجامعية المتحضرة» التى تقوم على الإيمان «باستقلال الروح الإنسانية ، على نحو لا يدع مجالاً لأى تفسيرات تبسيطية تقوم على فكرة الحتمية الاقتصادية أو صراع الطبقات» - ذلك المنهج الذى حاول «أن يستحوذ أيديولوجيًا على النص» ، ويجعله تعبيراً عن الحنين إلى ذلك «المجتمع العضوى» الذى يمثل الفكرة الأساسية فى كتابات (ليفيز) النقدية .

يقول (ويدوسون) ، إن الأيديولوچية تظهر فى النص على طريقة نظرية (يوهانيس ألثوسياس) الفيدرالية فى التنظيم السياسى ؛ أى أن العمل يحتفظ «داخله ببعدٍ معين» عن الأيديولوچية التى تحكمه . أما الأيديولوچية نفسها، فيعرفها (ويدوسون) بأنها «العلاقة الخيالية التى تربط الأفراد بأوضاعهم الحقيقية فى الواقع» . والأوضاع الحقيقية التى توجد فى الواقع خارج النص يصورها المفسِّر فى تعرُّضه للقرن التاسع عشر . ولكن النص نفسه يشير بدوره إلى هذه الأوضاع من الداخل . والمفسر لذلك يرغب فى كشف العلاقة الجدلية التى تربط النص بسياقه التاريخى ، أى التى تربط «الواقعية» (بما هى أسلوب أدبى) ، بواقع العلاقات الاجتماعية الذى تحاول «الواقعية» أن تخفيه أو تبرره، ولكنها ، برغم ذلك ، تستحضره ضمنًا عن طريق أسلوبها فى التخصيص والتجسيد . وهكذا تناطح رؤية المفسِّر للتاريخ رؤية المؤلف . فالنص يوحى بسياق أو موقف تاريخى ، يقوم المفسِّر بتحديد ملامحه الحقيقية . ولكن نجاح

هذا النوع من النقد يعتمد بصورة كبيرة على قدرة المفسِّر على الإقناع ، بحيث يقنعنا أن النص نفسه يوحى بالمعانى التى يجدها المفسِّر فيه. وهكذا نجد أن (ويدوسون) يعترف بأن رواية آدم بيد تعتمد فى مجموعها على تفسير الأفعال والعلاقات الإنسانية التى تتعرض لها فى ضوء فلسفة الوضعية الإنسانية ؛ ولكنه يؤكد فى الوقت نفسه - متبعًا المنهج نفسه الذى وجدناه عند (ماشيرى) - أن انحياز النص إلى رؤية معينة يكشف بالضرورة عن قدر من «التوتر ، والتردد ، والإغفال المتعمَّد ، والتناقض فى النص» . والأصح هنا أن نقول : إن المفسِّر - لا النص - هو الذى سيكشف هذه التناقضات ؛ لأن النص نفسه لا يستطيع أن يتحدث مباشرة عن دلالاته . وهذه التوترات والتناقضات تظهر عادة فى النصوص التى تتوخى الصدق التاريخى . (فجورج إليوت) - مثلاً - تحاول دائمًا أن تؤكد لنا أنها شاهدة أقسمت يمينًا على أن تقدم بصدق الصورة التى انعكست على مرآة عقلها ، والتى تؤكد ضرورة أن نتعاطف مع البشر ونتحملهم كما هم ، دون أن نطالبهم بالمحال . ومعنى هذا ، أن (جورج إليوت) تستخدم الواقعية وسيلة لحث البشر على تفهم إخوتهم فى البشرية والتعاطف معهم - أى بوصفها شكلاً وتطبيقًا للفلسفة الإنسانية» . وواقعية (جورج إليوت) تدَّعى لنفسها الصدق والأمانة ، والرؤية الكاملة ، والصحة التاريخية . وهى فى سبيل تحقيق هذه الأهداف تصور لنا الشخصيات فى الرواية بطريقة تثبت أن كل شخصية تحمل نمطًا أخلاقيًا ثابتًا ، يتحكم فى تشكيل ملامحها . وقد نتصور لذلك أن رواية آدم بيد تمثل «تأكيدًا واثقًا للأيديولوجية البرجوازية الإنسانية ؛ ففى نهاية الرواية نجد أن الكاتبة قد اجتثَّت الأنانية والذاتية من جذورها ؛ فقد تعلم (آدم بيد) عن طريق المعاناة فضيلة التعاطف مع الآخرين ، وازدهرت أحواله المادية فى الوقت نفسه ، فى حين يسوء مصير (آرثر دونيثورن) ، الذى ينتمى إلى طبقة النبلاء ذوى الأملاك ، والذى لم يستوعب درس التعاطف» . لهذا السبب يقول البعض ، إن الرواية تنتصر للإنسانية الهيلينية التى دعا إليها (ماثيو آرنولد) ضد العبرانية التى صبغت

مذهب «الميثودية» الدينى المتشدد ، وتصور عالمًا يحكمه اليقين المعرفى. ويظل مثل هذا التفسير للرواية مقنعًا «مادمنا ملتزمين بإطار الأيديولوجية الإنسانية فى قراءتها وفهمها» . ولكن مثل هذه القراءة لا تُرضى (ويدوسون) وأتباعه بطبيعة الحال . والآن سنرى كيف يطرحون «نموذج المعارضة» ، أى نموذج التفسير المعارض ، الذى يكشف التناقضات الفكرية فى الرواية . إن الكاتبة تتخلى عن الواقعية أحيانًا ، كما يحدث فى حالة إنقاذ (هيتى) من الإعدام فى آخر لحظة . لماذا لم تُعدم (هيتى) ؟ ما الذى جعل الكاتبة تخفف الحكم عليها من الإعدام إلى النفى ؟ ثم لماذا تنفيها ثم تميتها فى رحلة العودة إلى انجلترا ؟ والسبب - كما يقول (ويدوسون) - أن الكاتبة ترفض أن تعترف بأن (هيتى) قد أصبحت «عاهرة» . وربما كان السؤال التالى أكثر دلالة : لماذا لا تصف لنا الكاتبة كيف يحصل (آرثر) على إذن إيقاف تنفيذ حكم الإعدام فى (هيتى) ؟ ويقدم (ويدوسون) الإجابات التالية : تميت الكاتبة (هيتى) لأن (هيتى) قد استنفدت غرضها بوصفها جزءاً من مشروع الكاتبة الأخلاقى ؛ ومن ثَمَّ فقد وجب إبعادها عن ساحة الصراع . كذلك تنقذ الكاتبة (هيتى) من الإعدام ؛ لأن وحشية الإعدام بالشنق تتعارض مع فلسفة الرواية الإنسانية . كذلك تُغفل الكاتبة شرح كيفية حصول (آرثر) على أمر إيقاف حكم الإعدام ؛ لأن أى توضيح لكيفية استغلال (آرثر) لنفوذه وامتيازاته الطبقية فى إنقاذ (هيتى) وشرحه سيتعارض مع سياق الرواية ؛ «لأنه سيضيف إلى النص بُعداً جديداً - هو بُعد الحياة العامة (وبخاصة الدور الذى يلعبه النفوذ الطبقى فيها). إن دخول هذا البُعد الجديد قد يمثل خطرًا على رؤية العالم التى تروِّجها (جورج إليوت) ، أضف إلى ذلك أنه يمثل خروجًا عن بؤرة التركيز فى الرواية» .

والكاتبة كذلك تغفل تمامًا الإشارة إلى دلالات «الميثودية» بما هى حركة اجتماعية قوية ، كان لها تأثير كبير فى المدن فى تلك الحقبة . إن «الميثودية» تصل إلينا على لسان (دينا) التى تقطن منطقة (هيسلوب) الريفية . وهكذا يلوم

النقاد (جورج إليوت) لومًا ضمنيًا ؛ لأنها استثنت من عالم روايتها «المجتمعات الصناعية فى المدينة» .

وعلى الرغم من ذلك ؛ فإن «وجود (دينا) فى الرواية . . يستحضر بدوره السياقات الغائبة من النص ، التى توجد خارج النص» . ويطور (ويدوسون) فكرة السياق الاجتماعى للحركة «الميثودية» التى حذفتها الكاتبة ، ويقدم ببعض التفصيل عرضًا تاريخيًا لهذه الحركة منذ بداية انتشارها بين أفراد الطبقة العاملة فى الحقبة التاريخية التى يتعرض لها النص ، إلى تطورها إلى حركة محترمة بين أفراد الطبقة المتوسطة فى زمن نشر الرواية .

إن أوجه القصور فى رواية آدم بيد لا تتضح لنا إلا عندما نتأمل هذا الإطار التاريخى خارج النص . إن صمت الكاتبة عن بعض الأمور ، وكبتها المتعمَّد أو اللاواعى لمعان معينة ، يشد انتباه القارئ إلى وجود «بناء كامن» يحد من سيطرة الأيديولوچية الصريحة التى يعتنقها العمل ؛ لأن هذا «البناء الكامن يمثل العلاقات الاجتماعية الحقيقية بالنسبة للعمل والقوة الطبقية» . وتبرز هذه العلاقات فى أوضح صورة فى الفروق الطبقية التى تجعل زواج (آرثر) من (هيتى) أمرًا مستحيلاً . ومرة أخرى نجد أنه من الصعب أن نضع حدودًا لمثل هذا النوع من التفسير النقدى ؛ إذ إن كل عمل فنى يتضمن بالضرورة ذكرًا ما للعمل أو لقوة الطبقة ، على نحو يجعله عُرضة للتفسير الماركسى . فهل يعنى هذا أن تتساوى الأعمال ؟ لا . إن النقد الماركسى يجعل من قدرة النص على تقبُّل هذا المنهج فى التفسير الجدلى معيارًا لقيمته الأدبية ؛ فالأعمال التى تتطلب المفسِّر وتشجعه على هذا النوع من النقد ، هى أفضل من الأعمال التى لا تسمح به . ولهذا السبب يجد (ويدوسون) والآخرون أن رواية آدم بيد أفضل من رواية معبد سالم لمسز (أولفانت) ، التى تتم مقارنتها بآدم بيد فى الدراسة نفسها . إن آدم بيد ، عند إخضاعها لهذا النوع من التفسير الماركسى ، تكشف عن عناصرٍ مهمة فى العلاقات الاجتماعية فى منتصف العصر

الفيكتورى ، خصوصًا فيما يتعلق بالعمل ، والطبقة ، ووضع المرأة - وهى عناصر تعارض الأيديولوجية السائدة صراحة فى العمل وتهدمها .

وفى هذا النوع من النقد ، تكمن أهمية النص فى النفع الذى يُرجى منه عند قراءته وتفسيره فى إطار معين ، هو إطار النظرية الماركسية - أى فى قدرته على أن يُستخدم فى إنتاج معنى يدعم النظرية الماركسية . وفى هذا النوع من التفسير يغامر القارئ بموقفه السياسى والأخلاقى . وقد نتشكك بطبيعة الأمر (وكما يدعو المنهج التفكيكى) فى حقيقة أيَّة علاقات اجتماعية يصورها النص - بوصفها علاقات تصلنا من خلال تقاليد السرد المُصطَنعة و «الأساطير» التى تخلقها الاستخدامات اللغوية . ولكننا ندرك أيضًا أن قبول هذا السرد ، أو ذاك التحليل التاريخى ، يضع قيودًا على المعايير التى نقيس بها النصوص بعامة ، بمعنى أن نشاط التفسير الذى يقوم على المقارنة ورصد التماثل والاختلاف بين عدد من المعانى ، وينتج قراءة فى العمل الأدبى ، يبرر نفسه بالتأثير الذى يحدثه على القارئ .

فالأفكار التى تثيرها آدم بيد بصورة غير مباشرة - كما يقول (ويدوسون) وزملاؤه - تبدأ فى تهديد النظرية الليبرالية الإنسانية التى تؤمن بها (جورج إليوت) ، والتى قد يؤمن بها القارئ أو المفسِّر ، بمجرد أن يبدأ المفسِّر فى إقامة علاقات بين منظور النص ومنظور التفسير ؛ لأننا بمجرد أن نصبح على وعى بهذه العلاقات ، نضيف إلى معايير التقييم المعتادة - مثل الشفافية الأيديولوجية، أو ترابط الشكل الفنى وتماسكه - معيارًا جديدًا هو قدرة النص على إثارة جدل بين العالم الداخلى الذى يصوره من ناحية ، وواقع «علاقاته الحقيقية» بالعالم من حوله فى حقبة تاريخية محددة ، من ناحية أخرى .

لذلك فإن قوة هذا النوع من التفسير تكمن فى إلحاحه على أوجه التشابه والاختلاف بين «النص الداخلى» الذى يكشفه التفسير من خلال رصده

للتناقضات الداخلية فى الأيديولوچية الظاهرة من ناحية ، والسياق التاريخى الذى كُتب فيه النص من ناحية أخرى . كذلك تكمن قوته فى أنه يسوق حججًا موضوعية ليدلل على أهمية إقامة هذا النوع من التقابل . ونتيجة لهذا النوع من التفسير تتغير بؤرة النص . ففى حالة آدم بيد مثلاً ، تنتقل بؤرة النص فى التفسير من اهتمامات الفرد الواعية إلى «سياق العلاقات الاجتماعية الحقيقية» الذى يعيش بداخله . والهدف من سياسة تغيير بؤرة النص هكذا هو الكشف عن «اللاشعور السياسى» الدفين للنص - ذلك «اللاشعور» الذى لايعترف به النص صراحة ، والذى يمثل خطراً كامنًا على «الوعى السياسى للنص» - أى على أيديولوچيته الظاهرة . والمفسِّر هنا يسلك سلوكًا شبيهًا بسلوك المحلل النفسى ؛ فهو يعتنق فكرة محددة تبدو صحيحة عن طبيعة العلاقات الحقيقية (فى إطار ديناميات الأسرة مثلاً) ، ثم ينطلق فى تأكيد أن الكبت الذى ينتج عن الرغبة فى خداع النفس ، أو عن «الوعى الزائف» الذى تغذيه المصلحة الذاتية - هذا الكبت هو ما يمنع القارئ من الاعتراف بصدق التحليل الذى يقدمه الناقد له وصحته . فإذا قبلنا أن الماركسى يمتلك حقًا بصيرة نافذة فى علاقة التاريخ بالنفس البشرية ، يصبح من الطبيعى أن ننظر إلى أيَّة مقاومة للتفسير الذى يقدمه (كأنْ يفضل أحد التفسير الأخلاقى على التفسير الماركسى مثلاً) باعتبارها دليلاً على محاولة الكبت والتضليل التى تميز الأسلوب البرجوازى الواقعى . ويعتقد الماركسيون أن أيَّة محاولة لإقامة التفسير على أسس «ليبرالية إنسانية» أو أخلاقية ، بعيدًا عن التحليل السياسى ، تمثل محاولة هروب لن ينتج عنها إلا الكشف عن المزيد من التناقضات الذاتية الداخلية .

ويمكن أن يثير البعض عدداً من الاعتراضات على المنطق الذى تقوم عليه هذه النظرة ، لا سيما أنه يعتمد اعتمادًا كاملاً على التسليم بصدق النظرية الأعلى التى تحكمه ، والتى تقول بأن التاريخ يتحكم فى شكل العلاقات الإنسانية ومسارها ؛ فقد يقول معترض بأن هذه النظرة النقدية تقوم على

التعميم الشديد ، وإنها تجد فى النص معانى لا يمكن أن تكون وردت على ذهن الكاتب أو قرائه الأصليين . وقد يقول آخر ، إنها تتطلب وضع النص فى سياق تاريخى مخالف لسياقه ؛ كأنْ نحاول أن نفسر «العهد الجديد» مثلا فى ضوء «العهد القديم» ، أو أن نبحث - مع (إيان وات) - فى رواية روبنسون كروزو ، أو أعمال (ديفو) بعامة عن الخطوط العريضة لنظرية (طونى) فى علاقة الدين بنشأة الرأسمالية[٧٤] ، أو كأنْ نحاول أن نلخص تاريخ حياة (هاملت) فى ضوء نظرية (فرويد) . إن الطابع الماركسى للتفسيرات النصية التى تعرضنا لها حتى الآن يتبلور حقيقة فى افتراضها جميعًا بأن أى معانٍ خفية يكتشفها المفسِّر ، ستعارض بالضرورة الأيديولوچية السائدة ، أو البرجوازية ، أو أيديولوچية الطبقة الحاكمة . ومن الواضح بالطبع أن النظرة الماركسية فى تطور الرأسمالية، وفى الصراع الطبقى ، وهلم جرًا ، ستتعارض بالضرورة مع الأيديولوچية الصريحة ، التى تعبر عنها النصوص الليبرالية فى القرن التاسع عشر .

هوامش :

(١) فى بعض الأحيان يتـم إعداد النص نفسه بحيث يتنـاسب وأهداف مؤسسة بعينها ، كـما يحدث على سبيل المثـال فى المؤسسات التعليمـية التى تعدّل النصوص الأدبية التـى يستخدمها طلبة المدارس . انظـر الدراسة التى قام بها R. Balibar بعنوان :

"An example of literary work in France : George Sand's 'La Mare au diable, (The Devil's Pool) of 1846".

والتى تعرض فيها لهذا الموضوع . وقد نشرت الدراسة فى :

The Sociology of Literature : 1848, F. Barker et al., (eds.), (Colchester, 1978)

وقد ناقش هذه الدراسة T. Bennett فى كتابه :

Formalism and Marxism, (London, 1978), 158 ff.

(٢) انظر : E.D. Hirsch, *The Aims of Interpretation*, (Chicago, 1976), 120.

وحول النصوص القانونية انظر :

S.C. Yeazell, "Convention, Fiction and the Law", *New Literary History*, Vol. XIII (1981), No. 1, 89 ff.

(٣) حول موضوع النصح والتوجيه انظر :

O.P. Gauthier, *Practical Reasoning*, (Oxford, 1963), Ch. 5, 66 ff.

(٤) R. Guess, *The Idea of a Critical Theory*, (Cambridge, 1981), 23.

(٥) المرجع السابق ، ص٢٢ .

(٦) يرتبط هذا الاتجاه على وجه الخصوص بأعمال الناقد: Jurgen Habermas انظر : R. Geuss, *Ibid*, 12 ff., 31.

(٧) المرجع السابق ، ص١٤ .

(٨) المرجع السابق ، ص٢٠ وما بعدها .

(٩) انظر المرجع السابق ، فى أماكن متفرقة ، وبخاصة ص٢٦ وما يليها

(١٠) انظر : T. Eagleton, *Criticism and Ideology*, (London, 1976), 44-63.

وكذلك : B. Sharratt, *Reading Relations*, (Brighton, 1982), 57 ff.

حيث يناقش كل من الكاتبين بعض نماذج النشاط الأدبى الماركسى فى المجتمع .

(١١) انظر : G. Watson, *The English Ideology*, (London, 1973).

(١٢) حول علاقة الأيديولوجية بالتصورات المختلفة للطبيعة البشرية انظر - على سبيل المثال : E. Fischer, *Art Against Ideology*, (London, 1969), esp. 77-134.

(١٣) الخطاب بتاريخ يونيو ١٩٥٦ ، وقد نشر فى الجزء الخاص بألبير كامى فى كتاب : *Theatre, recits, nouvelles*, ed, R. Quillot, (Paris, Pléiade, 1962), 1973 ff.

(١٤) انظر : C.C. O'Brien, *Camus*, (London, 1970), 47 ff.

(١٥) P. Thody, *Albert Camus*, (London, 1961), 106.

(١٦) D. Caute, *The Illusion*, (London, 1972), 81.

(١٧) ...مر تفصيلات هذا الجدل فى :

J. Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, (London, 1959), 120 ff.

(١٨) J.P. Sartre, *What is Literature ?*, Translated by B. Frechtman, (London, 1950), 14.

(١٩) George Orwell, *The Road To Wigan Pier,* (Harmondsworth, 1962), 93, CF, 116 f.

(٢٠) قارن المقطع من رواية أورويل بوصف جمع بقايا الفحم فى جنوب مقاطعة ويلز فى الفترة نفسها فى مرجع :

Branson and M. Heinmann, *Britain in the 1930s* (London, 1973), 67.

وحول علاقة الرواية بالأدلة التاريخية ، انظر :

A.C. Danto, *Analytical Philosophy Of History* (Cambridge, 1965), Chs. 4, and 6.

(٢١) حول التفرقة بين عقائد المفسر والعقائد التى يعبر عنها النص ، ومحاولة الناقد أ.أ. ريتشاردز دحضها ، انظر مقالتى بعنوان :

"I.A. Richards and the Fortunes of Critical Theory", *Essays in Criticism*, Vol. XXX, (July 1980), No. 3, 198 ff.

(٢٢) حول التعميمات انظر :

R. Fowler, *Literature as Social Discourse,* (London, 1981), Ch. 6.

وكذلك للمؤلف نفسه :

Linguistics and the Novel (London, 1977), 84-9.

(٢٣) I.A. Richards, *Practical Criticism*, (1929; reprinted London, 1964), 278.

(٢٤) T.S. Eliot, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927), in his *Selected Essays,* (London, 1951), 137.

(٢٥) المرجع السابق ، ص٢٥٨ .

(٢٦) حول الدلالة الأيديولوجية لمدرسة النقد الحديث ، انظر :

F. Mulhern, *The Moment of Scrutiny,* (London, 1979).

وكذلك : J. Fekete, *The Critical Twilight* (London, 1978).

(٢٧) R. Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), 211.

وفى الكتاب نفسه ، فى صفحة ١٠٢ وما يليها ، يناقش بارت فكرة الفنان بوصفها فكرة برجوازية .

(٢٨) انظر : B. Thorne and N. Henley (eds), *Language and Sex: Difference and Dominance,* (Rowley, Mass. 1975).

وكذلك R. Lakoff, "Language and Woman's Place", *Language in Society,* 2 (1973), 45-80.

(٢٩) C. Belsey, *Critical Practice,* (London, 1980), 42.

(٣٠) انظر : R. Barthes, *Système de la mode,* (Paris, 1967), 265.

(٣١) C. Belsey, *Op.Cit.,* 47 ff.

وفى هذا تتفق بيلسى مع الآراء التى طرحها ج. وليامسون فى كتابه فك الشفرات الإعلانية :

J. Williamson, *Decoding Advertisements,* (London 1978).

(٣٢) المرجع السابق ، ص٤٧ .

(٣٣) المرجع السابق ، ص٤٩ .

(٣٤) انظر : R. Barthes, *Mythologies,* (Paris), 173

فى ترجمة Annette Lavers إلى الانجليزية التى نشرت فى لندن عام ١٩٧٢ ، ص١٠٠ .

(٣٥) المرجع السابق ، النسخة المترجمة إلى الإنجليزية ، ص١٠٠ ؛ الأصل الفرنسى ، ص١٧٣ .

(٣٦) المرجع السابق ، ص١٧٤ .

(٣٧) المرجع السابق ، ص١٧٥ .

(٣٨) P. Thody, *Roland Barthes : a conservative estimate,* (London, 1977), 42.

(٣٩) انظر : I.A. Richards, *Practical Criticism,* (1929 reprinted, London, 1964), 53 ff.

(٤٠) J. Fiske and J. Hartley, *Reading Television* (London, 1978), esp. 116 ff. and 125 ff., 190 f.

(فى أماكن متفرقة ، بخاصة ص١١٦ وما يليها ، وص١٢٤ وما يليها ، وص١٩٠ وما بعدها) .

(٤١) المرجع السابق ، ص٤١ والصفحات التالية .

(٤٢) R. Barthes, *Le Plaisir du Texte,* (Paris, 1973), (Barthes, *The Pleasure of the Text*, Trans. R. Miller, (London, 1976, 32).

(٤٣) انظر : J.L. Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism,* (Bloomington and London, 1977), 60.

ورغم أننى اعتمدت أساساً على هذا المرجع، إلا أن هناك مصادر أخرى. انظر مثلاً : R. Williams, *Marxism and Literature,* (Oxford, 1977), 13 ff.

وكذلك : C. Slaughter, *Marxism, Ideiology and Literature,* (London, 1980), 81 f., 187.

(٤٤) حول رأى ماركس فى الرومانسية باعتبارها وهماً له مبرراته التاريخية، انظر : C. Slaughter, *Op.Cit.*, 9.

وكذلك : F. Jameson. *The Political Unconscious* (London, 1981), 96.

وفى هـــذا الكتاب يـقول المؤلف إن الحـركة الرومانـسية كانــت « لحظة غامضة » فى تاريخ الكفاح ضد الرأسمالـية . وبطبيعة الحال تتسم معظم هذه التعمـيمات بقدر من السذاجـة . ويناقش Butler فى أماكن مـتفرقة من كتابه *Romantics, Rebels and Reactionaries,* (Oxford, 1981) التغـيرات التى طرأت عـلى الانتماءات الســياسية لشـعراء ينتمـون لحركة الرومانسية فى انجلترا .

(٤٥) انظر : L.Tortsky, *Literature and Revolution,* (Ann Arbor, 1960), 242 f.

(٤٦) انظر : K. Marx and F. Engels, *The German Ideology,* (London, 1967), 64 f.

(٤٧) انظر : J.L. Sammons, *Op.Cit.*, 60.

(٤٨) هكذا لخص R. Geuss فكرة لوكاتش فى كتابه :

The Idea of a Critical Theory, (Cambridge, 1981), 24.

وأشار إلـى كتـاب لوكـاتش : *Geschichte und Klassenbewsstsein* (Neuwied and Berlin, 1968), 87, 141, 148 ff., 357 ff.

(٤٩) يتـعرض الـنقـاد الماركـسيـون كثـيراً فـى كتـاباتـهم لـعلاقـة النـصوص بالأيديولوجية السائدة . فعلى سبيل المثال ، انظر :

T. Eagleton, *Criticism and Ideology*, (London, 1976) Ch. 3, 64-101.

وانظر أيضاً : C. Slaughter, *Op.Cit.*, Chs. 4-6.

(٥٠) G. Lukacs, *The Historical Novel,* (Harmondsworth, 1969), 96 f.

(٥١) C. Slaughter, *Op.Cit.*, 129.

(٥٢) J. Bennett, *Formalism and Marxism,* (London, 1977), 39.

(٥٣) G. Lucacs, in D. Craig, (ed.) *Marxists on Literature*, (Harmondsworth, 1965), 285.

(٥٤) المرجع السابق .

(٥٥) المرجع السابق ، ص٢٨٧ .

(٥٦) المرجع السابق ، ص٣٢٣ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص٢٨٨ .

(٥٨) المرجع السابق ، ص٢٩٤ و ٣٠٥

(٥٩) المرجع السابق ، ص٣٠٣ .

(٦٠) المرجع السابق ، ص٣٢٤ .

(٦١) المرجع السابق ، ص٣٣٤ .

(٦٢) المرجع السابق ، ص٣٤٤ .

(٦٣) المرجع السابق ، ص٣٤٨ .

(٦٤) F. Jameson, *Op.Cit.*, 20.

(٦٥) T. Eagleton, *Op.Cit.*, 16.

(٦٦) P. Macherey, *Pour Une Theorie De la Production Litteraire*, (Paris, 1966), 66.

(٦٧) المرجع السابق ، ص١٠٣ ؛
والترجمة الإنجليزية ، ص٨٤ .

(٦٨) المرجع السابق ، ص١١٣ ؛
والترجمة الإنجليزية ، ص٩٢ ومابعدها .
انظر أيضًا كتاب تيرى إيجلتون (Terry Eagleton) المذكور سابقاً ، ابتداء من صفحة ٩٠ حول علاقة ماشيرى بعالم النفس سيجموند فرويد .

P. Macherey, *Op.Cit.*, 190. (٦٩)

C. Belsey, *Critical Practice*, (London, 1980), 108. (٧٠)

T. Bennett, *Op.Cit.*, 25. (٧١)

C. Belsey, *Op.Cit.*, 109. (٧٢)

وانظر ايضا : F. Jameson, *Op.Cit.*, 48 ff.

P. Widdowson, Paul Stigant, and Peter Brooker, "History and Literary Value", *Literature and History*, V. 1 (1979), 2 ff. (٧٣)

I. Watt, *The Rise of the Novel* (Harmondsworth, 1963), 62 ff. (٧٤)

نحو نظرية لمسرح المرأة*

سوزان ا. باسنت ماجواير**

:١

لم يعد من الممكن اعتبار ظاهرة مسرح المرأة مجرد إضافة محدودة الأهمية فى عملية التطور المسرحى ، فقد شهد العقد الماضى ، فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية ، ظهور عشرات الجماعات التى تصف نفسها بعبارة المسرح النسائى ، كما بدأت المؤسسات المسرحية نفسها فى إعادة تشكيل أسلوب توزيع العمل وتقسيماته التقليدية ، وكذلك ازداد الاهتمام بأعمال المؤلفات والمخرجات عما كان من قبل . ومن المؤكد أن هذا التغير لم يكن بمعزل عن الانتشار التدريجى لأفكار الحركة النسائية ، وإن كان من الصعب تحديد درجة هذا التأثر ، حيث تتسم ظاهرة المسرح النسوى أو مسرح المرأة بالتنوع والتباين الشديدين ، إذ نجد الفرَق تختلف إلى حد كبير من حيث الحجم والتنظيم ، كما تختلف أيضا فى المادة والأسلوب الفنى ، مما يجعلها تبدو وكأنها تفتقر لأرضية مشتركة تجمعها . ورغم ذلك ، فثمّة رابطة تجمع كل هذه الفِرَق المنوعة ، الا وهى تبنيها لفكرة عرض وجهة نظر النساء فى كافة الأمور وتجسيدها فى شكل مسرحى .

وأعتقد أن ما قاله (ريموند وليامز) (١٩٩٧) عن الأعمال الفنية الماركسية التوجه ، يصدق أيضا بدرجة كبيرة على ظاهرة الأعمال الفنية النسوية . لقد بدأ (وليامز) بالاعتراف بأن الأعمال الفنية الماركسية عادة ما تتبنى وجهة نظر

---

* "Towards a Theory of Women's Theatre", ***Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe,*** vol. 10, ed. Herta Schmid and Aloysius van Kesteren, John Bernjamins Publishing Company, Amesterdam/Philadelphia, 1984, pp. 445 - 467.

** Susan E. Bassnett-McGuire.

● ترجمة : سناء صليحة .

معينة تلتزم بها وتنحاز لها ، ثم مضى ليقول : «إنها مهما اختلفت ، فإنها تعبر بطريقة مباشرة أو ضمنية عن تجربة معينة ومحددة ، من وجهة نظر محددة ، وهناك بالطبع مساحةٌ للجدل والاختلاف حول طبيعة وجهة النظر تلك . فليس من الضرورى ، على سبيل المثال ، أن يطرح العمل وجهة النظر هذه فى صورة رسالة منفصلة موجهة كما كان الحال قديما ؛ كذلك فليس شرطا أن تكون الرسالة سياسية أو اجتماعية بالمعنى الضيق ؛ وأخيرا فليس شرطا أن تُعتبَر الرسالة ، من حيث المبدأ ، عنصراً يمكن فصله عن التكوين الفنى للعمل الأدبى المحدد» .

إن ما يميز الأعمال النسوية الجديدة، هو ذلك التحيز المستتر لمنظور محدد . وتمثل هذه السمة فى مجال النقد قضية شائكة أشبه بحقل من الألغام . وفى هذا الصدد كتبت (روزالیند کاوارد) مقالة مثيرة فى مجلة متابعات نسوية (Feminist Review) عام ١٩٨٠ ، ردت فيها على مقالة نُشرت فى عدد سابق بالمجلة . وكانت المقالة قد ألمحت إلى أن كل عمل يصف تجربة نسائية بحتة يمكن اعتباره أدباً ينتمى إلى النسوية (Feminism) . وفى مقالها ، أكدت (روزالیند کاوارد) أن صفة الانتماء إلى النسوية (Feminism) لا يجب أن تطلق إلا على « اتحاد النساء فى حركة سياسية لها أهدافها السياسية المحددة » . فمثل هذه التجمعات النسائية توحدها المصالح السياسية، لا مجرد التجارب المشتركة. ثم استطردت قائلة :

« إن أيَّة قراءة للأعمال الفنية من منظور النسوية (Feminism) لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال إثارة قضية المؤسسات وسياساتها ، والأفكار التى تنتجها وتروِّج لها ، وصورة المرأة كما تطرحها ؛ ذلك أن تجاهل هذه القضايا يُعدُّ تجاهلا لجزء حيوى من تراث الحركة النسوية ، فهذه الصور المطروحة ، والأفكار الرائجة ، والكلمات والصفات المتوازية تشكل جزءاً هاماً من الرصيد الذى تعيش عليه الحركة النسوية . إن أنصار الحركة النسوية (Feminists) يتمتعون

بوعى عميق - ربما كان أعمق من وعى أنصار أية حركة راديكالية أخرى - بالتأثير المادى للصور والكلمات ، وكذلك بدلالات القهر أو المقاومة ، التى قد تنطوى عليها » .

لقد تناولت (روزاليند كاوارد) قضية أدب المرأة القصصى أساساً ، ومع ذلك فإن النقاط التى أثارتها قابلة للتطبيق على المسرح ؛ وهذا ما سوف أسعى إلى تحقيقه فى إطار هذا البحث المحدد ؛ ففى هذا البحث سأناقش بعض الفرضيات التى تستند إليها فكرة مسرح المرأة ، وسأحاول تقييم دلالات هذا المصطلح فى حد ذاته ، وسأبين أن هذه الظاهرة الجديدة تضع بعض أفكارنا الأساسية حول مفهوم المسرح موضع التساؤل ، وتدفعنا دفعاً إلى تأملها ومراجعتها .

• • •

٢ :

لعل أول مشكلة تواجه الباحث بإلحاح فى هذا المجال هى مشكلة المصطلح الفنى عامة . ففى أول فقرات هذا البحث يطل علينا مصطلح مسرح المرأة أو المسرح النسوى بكل ما يكتنفه من غموض ، وتزداد المشكلة تعقيداً إذا تناولنا المصطلح من منظور تاريخى .

لقد ظهر هذا المصطلح إلى الوجود تاريخياً فى سياق الثقافة البريطانية؛ ليصف أنشطة الدعاية والتحريض التى قامت بها الجماعات النسائية ، وبعض جماعات « المثليين جنسيًا » ، احتجاجاً على مسابقة ملكة جمال العالم عام ١٩٧٠ ، وفى الاجتماعات والمظاهرات المؤيِّدة لإباحة الإجهاض فى نفس الفترة . وحين نصل إلى شهر مارس عام ١٩٧٩ ، نجد صحيفة الضلع الزائد (Spare Rib) تُدرِج تحت عنوان «المرشد لجماعات مسرح المرأة» قائمة بأسماء خمس عشرة فرقة مسرحية متجولة ، مختلفة الأحجام ، تجوب البلاد بعروض تتناول سياسات التفرقة السياسية على أساس الجنس . { وقد تضخَّمت هذه

القائمة منذ ذلك الحين رغم المناخ الاقتصادى المعادى] . وإذا كانت بعض هذه الجماعات قد خرجت مباشرة من معطف الحركة النسائية ، فإن البعض الآخر قد نتج عن انفصال بعض الأفراد عن بعض الفرق المسرحية اليسارية الملتزمة . ومن المثير أن القائمة المسرحية التى نشرتها مجلة الضلع الزائد (سبير ريب) قد ضمت أسماء فرق جماعات مسرح « المثليين جنسيًا » ، بحيث اندرجت تحت مفهوم مسرح المرأة كل العروض التى تتناول القهر الجنسى ، سواء وقع على الأسوياء أم الشواذ .

وفى إطار الحديث عن غموض المصطلح تبرز مشكلة أخرى ، تتمثل فى ضرورة التمييز بين مصطلح «مسرح المرأة» أو «المسرح النسائى» "Women's Theatre" ، ومصطلح « المسرح النسوى » (Feminist Theatre) - وذلك رغم أن غالبية النقاد يستخدمون المصطلحين بصورة عشوائية دون تمييز .

لقد ارتبط المسرح النسوى منطقياً منذ البداية بالحركة النسائية المنظمة التى تسعى إلى نُصرة المرأة فى كافة المجالات ، واتخذ من قضاياها قاعدة له . وتتمثل هذه القضايا فى سبعة مطالب أساسية ، هى :

١- المساواة فى الأجر .

٢- المساواة فى فرص التعليم والعمل .

٣- إنشاء دور حضانة مجانية تعمل ٢٤ ساعة يومياً .

٤- حق منع الحمل وحق الإجهاض عند الطلب .

٥- الاستقلال المالى والقانونى للمرأة .

٦- إنهاء اضطهاد الشواذ من النساء ، وحق المرأة فى تحديد ميولها وهويتها الجنسية .

٧- التحرر من العنف الجسدى والقهر الجنسى .

وتمثل هذه المطالب - التى تبلورت الأربعة الأولى منها عام ١٩٧٠ ، وتلتها

الأخرى عام ١٩٧٥ وعام ١٩٧٨ - تمثل هذه المطالب تحولاً ملحوظاً نحو مفهوم راديكالى للحركة النسوية يعترف بالمثلية الجنسية بين النساء ، ويرى أن العنف مصدره الرجال وحدهم . ومن ثمَّ يتضح لنا أن هذا الاتجاه لا يسعى بالدرجة الأولى إلى إعادة تقييم دور المرأة التقليدى المألوف فى المجتمع ، بل إلى خَلق مجموعة جديدة من الأبنية الاجتماعية ، التى يتم فى إطارها إعادة تعريف كل من دور المرأة ودور الرجل فى المجتمع ، فى انفصال تام عن الأدوار التقليدية الموروثة .

وإذا كان هدف « المسرح النسوى » (Feminist Theatre) على المستوى النظرى هو خلق هذا النظام الجديد ، فإنه تبقى أمامنا مشكلة تناول وتوضيح مفهوم «مسرح المرأة» أو «المسرح النسائى» (Women's Theatre) . إن عبارة «مسرح المرأة» أو «المسرح النسائى» لا تمثل وصفاً دقيقاً لتكوين هذه الفِرَق المتجولة ، فهو تكوين لا يقتصر على النساء وحدهن . كذلك لا تصلح عبارة «مسرح المرأة» أو «مسرح النساء» لوصف صيغة العمل التى حاولت تطبيقها بعض هذه الفِرَق المتجولة ، وهى صيغة المشروعات الجماعية أو الجمعيات التعاونية التى تتبع أسلوباً ديمقراطيًا فى الإدارة وصنع القرار وتوزيع العمل . فليست كل الفِرَق المتجولة التى يُطلق عليها وصف «المسرح النسائى» تلتزم بهذه الصيغة . كذلك لا يمكننا تعريف هذا المسرح اعتماداً على جنس المشاهدين ، فندعَّى أن جميعهم من النساء ؛ ذلك أن الفِرَق المسرحية الثانوية المتجولة لا تقدم عروضها فى الأستديوهات الصغيرة فقط ، بل تعرض أيضا فى مراكز الفنون والكليات والجامعات ، حيث الجمهور عادة خليط من الجنسين . وحيث إنه لا توجد فى بريطانيا مسارح مخصصة بالكامل للنساء - على منوال مسرح «لامادالينا» (La maddalena) فى روما - فإن الفِرَق التى تتجول بمسرحيات تتناول قضايا المرأة ، تحاول فى نفس الوقت أن تصل لعدد كاف من الجمهور لتواجه احتياجاتها المادية .

ولكن ، إذا كان «مسرح المرأة» أو «المسرح النسائى» (Women's Theatre)

ليس مجرد مسرح تقدمه النساء بالكامل لجمهور يقتصر على النساء ، فماذا يكون إذن ؟!

لقد تصدى الكثيرون للإجابة على هذا السؤال ، ومن بينهم الكاتبة المسرحية والناقدة الموالية لمنهج النقد النسوى (Feminist Criticism) (ميشيلين واندور)* . ففى عام ١٩٨٠ حاولت (ميشيلين واندور) أن تفسر مفهوم المسرح النسائى فى ضوء علاقته بأحد الشعارات الأساسية فى الحركة النسائية (Women's Movement) - وهو الشعار الذى يقول بأن الأمور الشخصية هى فى جوهرها أمور سياسية - فقالت إن العلاقة بين القضايا الشخصية وبين السياسة أمر له دلالاته بالنسبة للمسرح عموما . ولأنها أدركت أن طرح هذا الشعار قد يفتح الباب أمام تفسيرات كثيرة خاطئة ، ويصبح عُرضة لسوء التأويل، فقد مضت قائلة :

«يتمركز هذا الشعار حول قناعة كاملة تنبع من دراسة حالات قهر المرأة ، إذ تؤكد مثل هذه الدراسة أن أيَّة تفاصيل سواء كانت صغيرة أم خاصة أم اجتماعية أم شخصية ، لا يمكن أن تُفسر بمعزل عن الإطار السياسى الأوسع ، ومن ثَمَّ تصبح هذه التفاصيل أموراً تاريخية عارضة، وقابلة للتغيير والتبديل . لقد أثار ظهور الحركة النسوية أسئلة جديدة حول علاقة الفرد - رجلا كان أم إمرأة - بالمجتمع ومؤسساته، وحول طبيعة التغيُّر السياسى وشكله؛ ويمكننا اعتبار هذه الأسئلة الحيوية مصدرا لإعادة تعريف المادة السياسية المتاحة للمسرح » .

• • •

٢-٢ :

إن الدلالة الهامة التى يمكن أن نستخلصها من الفقرة السابقة تنحصر فى أهمية التركيز على موضوع العمل المسرحى ، والكيفية التى يتم بها طرح الرؤى

---

* انظر ترجمة مقال الكاتبة فى العدد الخاص ، ٤٦ ،سبتمبر ١٩٩٢ وقامت به نفس المترجمة .

والقضايا النسائية ، بأبعادها المختلفة ، فى المسرح . ولقد كانت قضية عمل المرأة ، واستغلالها ، وكل ما يكتنف قضايا الأم العاملة من غموض والتباس ، مادة لكثير من العروض المسرحية ؛ كما ظهرت عدة مسرحيات تناولت استخدام العنف ضد المرأة ، كما تناولت مشكلات الطلاق ، والأمهات المثليات جنسيًا ، وكذلك أبنية القهر والتسلط فى العائلة ، وغيرها من القضايا والمشكلات . وبالاضافة إلى ذلك ، ظهرت عدة عروض تناولت مفهوم الحركة النسوية من زوايا تاريخية ؛ فتعرضت لتعذيب النساء فى القرن السابع عشر ، ودور المرأة فى الكومينات الباريسية ، وسيرة بعض رائدات الاشتراكية والفوضوية الأولَيات، ومشكلة المرأة مع الفاشية ، وحركة مطالبة المرأة بحق الانتخاب ، هذا إلى جانب سلسلة من المسرحيات عن النساء اللاتى لعبن دوراً رئيسياً فى إثارة ونمو الوعى النسائى الجديد .

وكما هو متوقَّع ، كانت الملكة (كريستينا) إحدى هذه الشخصيات . لقد بهرت شخصيةة الملكة (كريستينا) ، ملكة السويد التى تخلت عن العرش ، كتّاب السيرة على مر الأجيال ، وذلك لعدة أسباب ، لم يكن أقلها أهمية مشكلة تحديد هويتها الجنسية . كذلك اكتسبت شخصية (كريستينا) بعداً آخر بعد أن قدمت هوليود فيلمًا عن حياتها بعنوان كل شىء يهون فى سبيل الحب ، قامت ببطولته (جريتا جاربو) فى دور (كريستينا) . ولكن حين تفكر كاتبات الموجة النسائية الجديدة فى تقديم حياة (كريستينا) ؛ فنحن نتوقع أن يلفظن الصورة الرومانسية التى قدمتها هوليود ، وأن يركزن على صراع (كريستينا) النفسى لتفهُّم هويتها الجنسية وتحديدها .

وقد تناولت (رووث ولف) قصة (كريستينا) فى مسرحية بعنوان التنازل عن العرش (١٩٦٩) ، وقدمتها لأول مرة فرقة «برسنول أولد فيك» ، ثم تحولت إلى فيلم قامت فيه (ليف أولمان) بدور (كريستينا) ، واضطلع فيه (بيتر فينش) بدور الكاردينال (أزولينو) الذى وضع قدمى (كريستينا) على أول طريق الحب الإلهى والحب البشرى معاً .

وفى مقدمتها القصيرة للمسرحية المنشورة (١٩٨٠) قالت (رووث ولف) ، إنها تكتب عن النساء الشهيرات والعظيمات لتخلق أدواراً رئيسية للممثلات ؛ أما عن اختيارها لشخصية (كريستينا) بالذات ، فقالت :

«إنها أكثر الشخصيات التى تناولتُها اضطراباً ، وأكثرهن اعتراكاً مع هويتها الأنثوية» .

هذه ، إذن ، هى نقطة البداية عند (ولف) فى مسرحيتها التى جاءت فى فصلين، والتزمت فيها بتقاليد المسرحية المُحكمة الصنع ، وجعلت موضوعها استجلاء أبعاد الصراع فى نفس امرأة تتعارض رغبتها فى أن تحب وأن تُحَب مع ثقل واجباتها الاجتماعية من ناحية ، ومع قَدَرها الإلهى من ناحية أخرى .

وحين تصل (كريستينا) إلى ذروة حيرتها وعذابها ، وترددها فى التنازل عن العرش ، تجعلها المؤلفة تصرخ قائلة :

« ألا ترون ؟! ألست سوى مسخ شائه .. كائن شائه .. انظروا إلى عقلى الذَّكَرى الأنثوى .. إلى قلبى الذَّكَرى الأنثوى .. إلى جسمى الذَّكَرى الأنثوى ! انظروا إلى ! إننى موزعة بين الجنسين .. أجمع بينهما فى آن ولا أنتمى تماما إلى أى منهما . إننى أتمزق بينهما » .

ولكن ، رغم جدتها الظاهرية ، لا تكاد هذه المسرحية تختلف فى تصوُّرها لهوية المرأة عن غيرها من المسرحيات التقليدية . فالتناقض الرئيسى طوال المسرحية يتمثل فى التناقض بين الوعى العام فى شخصية (كريستينا) ، وهو شقها الذكورى ، وبين الوعى الخاص الذى يشكل الشق الأنثوى فيها . ومن هذا يتضح لنا أن ما تطرحه المسرحية فى حقيقة الأمر لا يعدو أن يكون نفس الصراع القديم بين الخاص والعام - أى بين الحب وبين الواجب ، بل إن المؤلفة لا تقف عند حد طرحهما كنقيضين ، بل تضفى على التناقض دلالة جنسية ، فيغدو تناقضًا بين الطبيعة الأنثوية وبين الطبيعة الذكورية ؛ فكأن الكاتبة فى الحقيقة تسعى إلى تعميق وتدعيم الرؤية التى طرحها فيلم (جريتا

جاربو) عن الملكة (كريستينا) ، وتكرسها بدلاً من أن تناهضها . فبالرغم من أن الإطار المرجعى للمسرحية قد يبدو مختلفًا عن غيره فى المعالجات السابقة ، إلا أن تناول المادة ومعالجتها يتم بأسلوب تقليدى للغاية .

ونلتقى بقصة (كريستينا) مرة أخرى فى سياق مسرح المرأة عام ١٩٧٧ ، حين قدمت فرقة شكسبير الملكية فى ستراتفورد مسرحية الملكة كريستينا من تأليف (بام جيمز) وإخراج (بنى تشيرنز) ، مما يعنى أنها كانت مسرحية من تأليف واحدة من أرسخ الكاتبات المسرحيات البريطانيات قدَماً ، ومن إخراج واحدة من القلة النادرة من المخرجات اللاتى تستضيفهن فرقة شكسبير الملكية اعترافاً بتميزهن ، وكانت أيضا مسرحية قدمتها أرفع الفرق المسرحية البريطانية قدراً ، على المسرح الجديد البديل للفرقة فى مدينة (ستراتفورد) ، وهو المسرح الذى ساهمت فى إنشائه بجهود عظيمة المخرجة الراحلة (باز جودبودى) .

وفى ضوء ما تقدم ، يمكننا أن نعتبر هذا العرض فى حد ذاته مؤشرا للتغيرات التى طرأت على موقف المؤسسة بالنسبة لمسرح المرأة . ويؤكد ذلك الكتاب الذى أصدره (كولين تشامبرز) عام ١٩٨٠ ، ورصد فيه التغيرات التى طرأت على سياسة فرقة شكسبير الملكية ، وأشار إلى ميلها المتزايد حالياً إلى استغلال عدد من الفضاءات المسرحية الصغيرة بدلاً من المسارح التقليدية الكبيرة، مع التوسع فى تقديم النصوص الجديدة المنوعة . وقد وصف مؤلف الكتاب المخرجة الراحلة (باز جودبودى) فى هذا السياق بأنها كانت أشبه بالمُفاعل الكيميائى فى عملية التغيير تلك ، فقد أقامت بجهودها الذاتية جسراً هاماً ربط بين فرقة شكسبير الملكية وبين فرق مسرح الهامش (The Fringe) ، فمكَّنت الفرقة من أن تجمع فى عروضها بين طاقة الإثارة والثورة التى تميز مسرح الهامش ، وبين الرصانة الكلاسيكية والتقاليد الرائعة . وقد يدفع هذا القول البعض إلى المسارعة باعتبار مسرحية الملكة كريستينا دليلاً على التزام فرقة شكسبير الملكية بمؤازرة مسرح المرأة ، واعترافها بالنساء كمبدعات

مسرحيات من ناحية ، وأيضًا كموضوعات جديرة بالتناول من ناحية أخرى . لكن الأمر يحتاج لوقفة نناقش فيها كيف تناولت الكاتبة قصة (كريستينا) قبل أن نتبنى هذه الخلاصة . تبدأ الكاتبة بتحدى الصورة الرومانسية للملكة التى روَّجت لها (جاربو) وقدمت بدلاً منها صورة لامرأة بذيئة فَظَّة ، تجمع فى وضوح بين الذكر والأنثى فى هويتها الجنسية ، وتتمتع أيضا بدرجة من القسوة الوحشية ، التى تتجلى فى المشهد الذى تشترك فيه مع جنودها فى تمزيق جسد عشيقها السابق إرباً إرباً . وفى معالجتها للقصة ، احتفظت الكاتبة بهيكل الأحداث المعروفة فقط ، مثل علاقة (كريستينا) المضطربة بأمها ، وحبها (لإيبا سبار) والدوق (ماجناس) وغيرتها المريرة حين تزوجا ، وتنازلها عن العرش ، وهروبها إلى روما ، وعلاقتها الخاصة الحميمة مع الكاردينال (أزولينو) . لكن المؤلفة (بام جيمز) قدمت لنا من خلال هذه الأحداث صورة مختلفة عن سابقاتها ، فالملكة هنا ليست مجرد امرأة يمزقها الصراع بين الحب والواجب ، بل امرأة تجاهد كى تفهم نفسها وحتى تحقق التصالح مع نفسها .

تبدأ المسرحية (بكريستينا) فى ملابس الرجال وهى تسخر من أحد خُطَّابها، وتمضى بنا إلى النهاية التى نسمع فيها وصف (لوتشيا) لموت (كريستينا) بعد أن تقدم بها العمر ، وضحت بحياتها لتدافع عن شرف (أنجليكا) ، الفتاة التى أحبتها كابنتها . ولهذا ، قد نتفق على أن المسرحية لا تعالج الحب الرومانسى حقًا؛ لكن علينا أن نعترف أيضًا أنها لا تعبر عن حق المرأة فى تأكيد هويتها الجنسية . فالموضوع الحقيقى للمسرحية هو فى الواقع العلاقة بين الأمومة والقوة . ويتضح هذا فى آخر لحظات (كريستينا) على المسرح ، فهى تهاجم (أزولينو) بضراوة ، وتسخر بقسوة من عدم إنجابها فتقول :

«كان يجب أن تمنحنى طفلاً.. لو أنك فعلت لوجدت ما أعيش من أجله. الان يجب أن أبكى عليهم جميعاً .. لكنى لا أستطيع !! » .

وهكذا ، فإن مسرحية كريستينا (لبام جيمز) - رغم كل ما يبدو من

تحديها للأدوار التى يحددها المجتمع لكل جنس - لا يمكن اعتبارها مسرحية تنتمى إلى المسرح النسوى . ففى واحد من أكثر مشاهدها كشفاً وإبرازاً لتوجُّهها - وهو المشهد الذى تلتقى فيه (كريستينا) بالمدام (دورهانت) وزميلاتها المثقفات - فى هذا المشهد ، تقيم (بام جيمز) تقابلاً دالاً بين طاقة (كريستينا) البدائية وشهوتها للحياة ، وبين العقلانية الباردة لأتباع المذهب النسوى والحركات النسائية ، بل وتجسد هذه العقلانية الباردة فى رفض المركيزة مدام (دورهانت) زيارةَ أبيها على فراش الموت بدعوى أنه رجل ، وبالتالى واحد من الأعداء! وعندما تُحيّى مدام (دورهانت) (كريستينا) وتصفها بأنها «مُلهَمة» ، تجيبها (كريستينا) ببساطة قائلة :

«لا داعى لأن تتصورى أفكاراً خاطئة . لقد انصرفت لأننى لم أستطع تحمل الموقف. كان تصرفى - بمعنى ما - تصرفًا أنسانياً بحتاً ... كنت أريد أن أعيش» .

ولا تفطن مدام (دورهانت) إلى مرماها ، بل وتخطئ فهمها تمامًا فتكرر فى إصرار :

«ولم لا ؟ إننا نطالب بنفس الحريات المتاحة للرجال ، بل أكثر ، خاصة وأن تربية الأطفال تكبلنا بقيود كثيرة» .

إن (كريستينا) تمثل الغريزة فى هذه المسرحية ؛ وبالرغم من كل سلوكياتها الفاضحة إلا أن الكاتبة تدفعنا طوال الوقت إلى التعاطف معها . (فكريستينا) هنا تمثل المقابل الأنثوى لشخصية البدائى (كاليبان) فى مسرحية العاصفة (لشكسبير) ، والمسرحية برمَّتها تدور مثل مسرحية العاصفة حول مشكلة تحقيق توازن القوى عندما ينشب الصراع بين العقل والغريزة . ففى النهاية ، وبعد أن ترفض (كريستينا) تمامًا أبنية المجتمع الأبوى ، مثل الملكية والزواج والسياسة والحرب ، كما ترفض أيضًا بدائلها الأنثوية ، لا يتبقى لها سوى مصارعة غريزة الأمومة المختزنة فى جسدها المجدب العاقر . حينئذ يتضح لنا أن

اختيار شسخصية (كريستينا) لم يكن الهدف منه طرح قضية عالمية ، بقدر ما كان وسيلة للتعبير عن قضية شخصية . ومن هنا قد يرى البعض أن المسرحية فى التقييم النهائى لا تساند الحركة النسوية بقدر ما تناهضها ، بل قد يصفها البعض بأنها معادية للحركة النسوية .

إن المسرحيات التى تدور حول شخصيات نسائية تاريخية شهيرة لا يمكن اعتبارها مسرحيات تنتمى إلى المسرح النسوى (Feminist Theatre) ، حتى وإن أوحى سياقها بعكس ذلك ، كما أنها لا تنتمى إلى مسرح المرأة أو المسرح النسائى (Women's Theatre) اللهم إلا إذا نظرنا إليها من زاوية جنسية ضيقة ، باعتبار أن الكاتبة إمرأة ، والمخرجة امرأة ، والشخصية المحورية إمرأة . أما السبب فى هذا ، فيرجع جزئيًا إلى المفهوم الأبوى للتاريخ الذى تتبناه هذه المسرحيات ؛ فهى تصور التاريخ كمساحات زمنية شاسعة ، يقطعها بين الحين والآخر ظهور الشخصيات الهامة التى تغير مساره . ولا يخفى علينا أن هذه الرؤية للتاريخ تتسم بالتحيُّز الجنسى ، وبالتحيُّز أيضًا لفكرة الصفوة .

وفى مجال المسرح ، أفرز هذا التصور للتاريخ فكرة النجومية ، التى تقوم على وضع مجموعة معينة من الممثلين ، فى زمان ومكان محددين ، فى مرتبة أعلى من الآخرين ؛ كما تقوم على إبراز تميز القلة على حساب المجموع فى إطار العرض المسرحى . وفى مسرحية الملكة كريستينا تُكرِّس المادة المسرحية فكرة الممثل الواحد ، كما تُكرِّس أيضًا فكرة البطولة المطلقة فى عنوانها ؛ وهى فى هذا لا تخرج عن نمط المسرح التقليدى . ولهذا لا أتصور أن مثل هذه المادة تصلح لصياغة ونمو مسرح جديد راديكالى ثائر .

• • •

٢-٣:

اتجهت بعض الفِرَق المتجولة الصغيرة إلى محاولة خلق مسرح جديد ، وذلك من خلال تثوير البنيان التنظيمى التقليدى ، وتثوير مفهوم العمل

وأنماطه . وقد أفرز هذا التيار تحولاً ملموسًا فى اتجاه البنية الإدارية الجماعية ، حيث تصبح القرارات المالية والفنية بمراحلها المختلف مسئولية الجميع ، وبحيث يُنسب الفضل فى العرض حين يكتمل لا للكاتب وحده ، ولكن لعمل المجموعة ككل . وإذا اعتبرنا فكرة التقسيم التراتبى فكرة مناقضة ومناهضة لأهداف الحركة النسائية ، فيمكننا حينئذ أن نطلق مصطلح «مسرح المرأة» أو «المسرح النسائى» على عدد من الفرق استنادًا إلى منهجها فى العمل والإدارة - أى إلى ما يحدث وراء خشبة المسرح ، لا إلى ما يُقدَّم عليها .

• • •

٢-٤:

تمثل المحاولات المتعددة لتحدى التقاليد المسرحية التى تسعى إلى قَوْلَبَة صورة المرأة أحد التيارات المهمة فى البحث عن مفهوم وتعريف لمسرح المرأة ، ذلك أن خشبة المسرح لم تكتف فقط بأن تعكس الأبنية الاجتماعية التى تحصر المرأة فى الأدوار الثانوية والتابعة ، بل إنها ساهمت أيضًا فى تكريس وترويج الصورة المثَالية للمرأة باعتبارها «قطعة فنية» أو «شيئًا جميلاً» . إن مُساعِدة الساحر على المسرح - على سبيل المثال - بزيها المكشوف ، وزخارفها اللامعة، وجواربها الشبكية ، لم تعد مجرد صورة نمطية أو «كليشيه» ، بل غدت أيضًا علامة دالة للوظيفة الزخرفية للمرأة فى الفن والمجتمع . وحين تختلط هذه الدلالة مع النظم القِيَمِيَّة الأخرى، يصبح من الممكن أن نجادل قائلين، إن المرأة على خشبة المسرح ليست سوى علامة دالة ، وإن هذه الصفة الـعـ ـية للمرأة على خشبة المسرح تشير بدورها مرة أخرى إلى وضع المرأة فى المركز الثانى فى الإطار الاجتماعى الأوسع . ولقد قامت بعض الفِرَق المسرحية بعدة محاولات لكسر هذه الحلقة ، ومناهَضة هذا التوظيف الزخرفى للمرأة فى المسرح .

ولما كانت ملابس المرأة إحدى الوسائل المألوفة للإشارة إلى الجمال أو الجاذبية الجنسية ، فقد اتخذت بعض الفرق هذا العنصر كنقطة بداية ،

وأنماطه . وقد أفرز هذا التيار تحولاً ملموسًا فى اتجاه البنية الإدارية الجماعية ، حيث تصبح القرارات المالية والفنية بمراحلها المختلف مسئولية الجميع ، وبحيث يُنسب الفضل فى العرض حين يكتمل لا للكاتب وحده ، ولكن لعمل المجموعة ككل . وإذا اعتبرنا فكرة التقسيم التراتبى فكرة مناقضة ومناهضة لأهداف الحركة النسائية ، فيمكننا حينئذ أن نطلق مصطلح «مسرح المرأة» أو «المسرح النسائى» على عدد من الفرق استنادًا إلى منهجها فى العمل والإدارة - أى إلى ما يحدث وراء خشبة المسرح ، لا إلى ما يُقدَّم عليها .

• • •

٢-٤:

تمثل المحاولات المتعددة لتحدى التقاليد المسرحية التى تسعى إلى قَوْلَبَة صورة المرأة أحد التيارات المهمة فى البحث عن مفهوم وتعريف لمسرح المرأة ، ذلك أن خشبة المسرح لم تكتف فقط بأن تعكس الأبنية الاجتماعية التى تحصر المرأة فى الأدوار الثانوية والتابعة ، بل إنها ساهمت أيضًا فى تكريس وترويج الصورة المثَالية للمرأة باعتبارها «قطعة فنية» أو «شيئًا جميلاً» . إن مُساعِدة الساحر على المسرح - على سبيل المثال - بزيها المكشوف ، وزخارفها اللامعة، وجواربها الشبكية ، لم تعد مجرد صورة نمطية أو «كليشيه» ، بل غدت أيضًا علامة دالة للوظيفة الزخرفية للمرأة فى الفن والمجتمع . وحين تختلط هذه الدلالة مع النظم القِيَمِيَّة الأخرى، يصبح من الممكن أن نجادل قائلين، إن المرأة على خشبة المسرح ليست سوى علامة دالة ، وإن هذه الصفة العـ ـية للمرأة على خشبة المسرح تشير بدورها مرة أخرى إلى وضع المرأة فى المركز الثانى فى الإطار الاجتماعى الأوسع . ولقد قامت بعض الفِرَق المسرحية بعدة محاولات لكسر هذه الحلقة ، ومناهَضة هذا التوظيف الزخرفى للمرأة فى المسرح .

ولما كانت ملابس المرأة إحدى الوسائل المألوفة للإشارة إلى الجمال أو الجاذبية الجنسية ، فقد اتخذت بعض الفرق هذا العنصر كنقطة بداية ،

وحاولت خلق مسرح يقدم صوراً عكسية مناهضة ، تظهر فيه المرأة دون مكياج، وقد ارتدت الأوفارول ، أو الجينز ، أو ملابس عجيبة ، تحولها إلى مسخ شائه . ولأن الجمال باعتباره سلعة كان الموضوع المحورى فى العديد من الأعمال الدرامية ، فإن تحدى هذا التقليد الراسخ قد أصبح ركيزة من ركائز مسرح المرأة المضاد للمسرح التقليدى ، وبؤرة تركيز فى العديد من الموضوعات التى تَلِجُها الفرق من مداخل مختلفة .

فعلى سبيل المثال ، تكوّنت فرقة «الاستبن» (Spare Tyre) بعد أن نشرت (سورى أورباخ) كتابها السمنة قضية نسائية . وقد أثار الكتاب جدلاً واسعاً ؛ إذ إن مؤلفته حاولت استكشاف العلاقة بين مفاهيم الحركة النسوية وبين الأفكار التقليدية السائدة عن جمال المرأة . وعلى هذا ، فقد حاولت فرقة «الاستبن» فى عروضها أن تناقش قضية تجسيد السمنة على خشبة المسرح ، ليس فقط باعتبارها رمزاً تقليدياً يستخدم فى الكوميديا ، ولكن أيضًا باعتبازها نقيض الصورة المثالية للنحافة والرشاقة .

وتمثل فرقة «كلابركلو» (Clapperclaw) الموسيقية شكلاً آخر من أشكال محاربة الصور الراسخة والكليشيهات الثابتة على خشبة المسرح ، حيث ترفض تقاليد الأزياء والمكياج ، التى ترتبط بصورة المرأة كأداة للتسلية والترفيه ، وبظهور المرأة على المسرح عموماً ، واستبدلت بها صورة المرأة العادية العملية . وتوظف فرقة «كلابركلو» الأغانى والاسكتشات ، التى تتناول الإجهاض والقهر الجنسى وخلافه ، فى إطار صيغة مسرح «الكباريه» بهدف انتقاد تقاليد هذا المسرح نفسه . ومن الجدير بالذكر ، أن عدداً من الفرق الصغيرة الأخرى قد وظفت مسرح «الكباريه» من نفس المنظور ؛ ولعل السبب فى ذلك أن هذا الشكل يقيم علاقة مع الجمهور قوامها المفارقة ، فهى علاقة تجمع بين الانفصال عن الممثل ، الذى يفرضه الإطار المسرحى المصنوع ، وبين الاقتراب الحميمى من الممثل ، الذى ينتج عن الكسر المُتعمَّد لهذا الإطار . ومع ذلك ،

فمن الصعب أن نتصور كيف يستطيع الكباريه النسائى الذى يوظف الصور النسائية الجديدة للمرأة - التى تناقض الصور التقليدية - أن يصل إلى جمهور يتعاطف بالفعل مع وجهة النظر التقليدية ؛ ذلك أن هذا النوع من المسرح يعتمد فى فاعليته على تواجد جمهور يتبنى وجهة النظر التى يطرحها ، ويؤمن بقضاياه ؛ فما يقدم على خشبة المسرح يكرس عقائد الجمهور ، ويُرضى توقعاته المُسبقة، ويساهم من خلال التفاعل مع جمهوره فى التنفيس عنه. ولعل هذا يفسر شعبية هذا النوع من العروض فى التجمُّعات واللقاءات النسائية.

وتتبنى فرقة «ألعاب ماكرة» (Cunning Stunts) شكلاً أكثر صراحة وعنفًا تتحدى به الصور التقليدية للمرأة على خشبة المسرح . وإذا كان اسم الفرقة الهزلى يُعدُّ فى حد ذاته دعوة للساذجين للوقوع فى فخ الصور الجنسية التقليدية، إلا أن أعمالهم تمثل خطوة أكثر جرأة وتقدماً فى تحدى نموذج المرأة التقليدى على خشبة المسرح ؛ فالممثلون هنا يوظفون العلاقات المكانية ولغة الجسد فى خلق صورة مسرحية جديدة للمرأة . وفى الحقيقة ، فإن فرقة «ألعاب ماكرة» قد استغلت كل الأفكار التى تناقض نموذج «الأنوثة» السائد، سواء من حيث اللغة أو السلوك أو الحركة أو المظهر العام ، ووظفتها توظيفاً كوميدياً لتدحض العرف الشائع الذى يقصر بعض أشكال المسرح والكوميديا على الرجال .

• • •

٢-٥:

نشرت مجلة تياترو الفصلية (Quaderni Teatro) عام ١٩٧٩ حديثا قصيرا (لداشيا مارينى) ، التى ساهمت مساهمة فعالة فى إثراء النقاش حول مسرح المرأة . وفى هذا الحديث قدمت (داشيا مارينى) ملخصاً لتاريخ مسرح «لامادالينا» (La Maddalena) الإيطالى منذ نشأته عام ١٩٧٣ ، فقالت :

«بدأنا بمسرح انفصل عن الماضى ، هاجم وأقام المتاريس . حدث هذا عندما كانت الحركة النسوية فى أوج اشتعالها . أردنا أن ننشر أفكاراً لم يكن يؤمن بها

أو يقبلهـا إلا نفر قليل من الناس . ومـع انتشار الحركة النسويـة ونموها ، وتزايد الوعى بدعـوتها ، وقبول الجماهـير العريضة لبعـض من عقائدها ، بدأنـا نشعر بضرورة التعمق فى دراسة مشاريعنا المـسرحية ، وبضرورة إبداع صيغة جديدة مركبة للتواصل والتعامل مع ثقافتنا الأبوية الموروثة . لم يعد من الممكن حينذاك الاستمرار فى مسرح المتاريس ؛ فقد كان عـلينا أن نسير على نفس دروب الحركة التى بدأت تحلل اللاوعـى ، وتعيد قراءة التراث لتعرّى نسق الـقيم الأبوى المبنى فيـه . وهكذا تحولـنا عن المسـرحيات السـياسية الـتى قدمنـاها على مـدى ثلاث سنوات فى مرحلة طرح التساؤلات ، إلـى عروض أكثر عمقاً وتأملاً – عروض لا تعبر فقط عما نؤمـن به يقينًا ، بل تتناول أيضا كل التناقضـات الكامنة داخلنا . بل ولدينا الآن فـى تجمعنا التعاونى فرقة أو اثـنتان من الفرق التجريبـية لا تتناول الموضوعات النسائية من قريب أو بعيد » .

وتثير (داشيا مارينى) هنا عدداً من النقاط الهامة :

أولاً : إن مسـرح المرأة يتطـور فى مراحـل عدة نتيـجة لانتـشار أفكار الحـركة النسوية وما يستتبع هذا من شعور أنصارها المتزايد بالأمان .

ثانياً : إن هذا التطور ، بالمعنى الفنى المسـرحى ، يأتى نتيجة للابتعاد التدريجى عن المواجهـات المباشرة والمصادمـات ، بل والنأى فى بعـض الأحيان عن الموضوعات التى تمس المرأة بصورة خاصة .

وإذا كان الحال كما تصفه (مارينى) ، فإن الفرق المـناهضة للصور التقليدية للمرأة ، والتـى سبق الحديث عنها ، تُعـدُّ مجرد مرحلة عابرة فـى سياق خلق مسـرح جـديد للمرأة ، شـأنها فى ذلك شأن عروض الـدعـاية والـتحريض (agit - prop) ، التى تـلاقى شعبية واسـعة فى أوساط التـجمعات النسـائية ، والتى تستخدم رموزاً واضحة مثل صورة المرأة التى تحمل مكنسة ، وهى صورة غدت رمزاً لقـهر المرأة . وفى مثل هـذا النوع من المسرح المُوجَّه ، الـذى يلتزم بمواضيع مـحددة ، يتقلص مـفهوم المسرح وكذلك إمـكاناته تقلـصًا كبيراً ؛ إذ

يصبح العرض مجرد قناة لطرح بعض الأفكار ، أو مرحلة أولية فى مناظرة لا يواجه فيها الممثل الجمهور ، بل يشتبك معهم . ومن الجدير بالذكر فى هذا الصدد أن عدداً من الفرق المسرحية النسائية تنظم فى كثير من الأحيان ندوات مفتوحة للنقاش بعد العرض ، يشترك فيها الممثلون والجمهور ويطرحون همومهم ومتاعبهم ، ويقدمون الأمثلة من تجاربهم وتجارب الآخرين . وعلى سبيل المثال، فإن جماعة «مسرح المرأة البريطانى» - التى تُعدُّ واحدة من أوائل الفرق الإنجليزية النسائية ، حيث تأسست عام ١٩٧٣ - تحبذ دائما إقامة ندوة بعد عروضها ، التى عادة ما تجيء فَجَّة من حيث التأليف والتمثيل ، رغم اتقادها بالحماس الثورى .

ومثل هذا العروض لا تشكل أعمالاً فنية قائمة بذاتها ، بل تُعدُّ جزءاً من بنية أوسع، هى بنية اللقاء والحوار بين مجموعة معارضة توحدها قضية محددة.

ولا نستطيع فى هذا الصدد أن نغفل العلاقة بين هذا الاستخدام للمسرح كلقاء مفتوح ، وبين تيار ملموس من الآراء فى الحركة النسائية ، يحبِّذ مثل هذه اللقاءات المفتوحة التلقائية ، ويعارض المحاضرات والمناظرات الرسمية المقيدة ، التى يصفها بأنها فى جوهرها أبنية ذكورية متسلطة . وإذا كانت فكرة الجماعة والقرار الجماعى ، والمسئولية الجماعية المشتركة ، دون قيادة فردية محددة ، هى فكرة أساسية فى سياسات الحركة النسوية ، فإن استخدام الحدث المسرحى كمقدمة لإثارة النقاش والحوار تصبح إحدى وسائل تجنُّب صورة الندوة التقليدية، وتفادى اختيار متحدثين لبدء الحوار. وفى هذا الصدد ، يقول (دافيد إدجار)، وهو واحد من أشهر كتاب المسرح اليساريين فى بريطانيا، وكان قد كتب بعض المسرحيات لفرقة «الكتيبة المتوحشة» النسائية (Monstrous Regiment)* - يقول فى مقال نشره فى مجلة المسرح الفصلية عام ١٩٧٩ :

* الفرقة التى قدمت لأول مرة نص القط خلّ الذى ترجمته لمجلة المسرح سناء صليحة فى العدد الخاص ، ٤٦ ، سبتمبر ١٩٩٢ .

«تُشكِّل الموضوعات التى تدور فى فلك سياسات القهر ، القائمة على التمييز الجنسى، منطقة من التجربة الإنسانية يمكن مناقشتها وإضاءتها بصور أثرى وأعمق من خلال التجسيد المسرحى، بدلاً من الوصف التقريرى البحت؛ ذلك أنها موضوعات يتلامس فيها الجانب السياسى العام والجانب الشخصى الخاص تلامساً حميميًا » .

* * *

٢-٦:

لا يخفى على القارئ ما يحمله رأى (دافيد إدجار) هذا من دلالات واسعة النطاق ؛ إذ يوحى حديثه بأن هناك أنواعاً من المادة المسرحية يمكن تقسيمها تقسيمًا تراتبيًا وفق صلاحيتها وأهميتها ؛ وهى فكرة من الغريب أن يدعو لها لأنها فكرة محافظة، تتصل بفكرة الصفوة القائمة على التراتبية . ورغم ذلك، يظل مفهوم المسرح - باعتباره قوقعة مغلقة ، يستخرج الممثل والمشاهد لآلئها من خلال الحوار والنقاش - مفهومًا محوريًا فى ممارسات نوع معين من أنواع الفرق المسرحية النسائية . ورغم أن بعض هذه الفِرَق قد حاولت أن تجد منافذ توصل رسالتها إلى الطبقة العاملة ، إلا أن جمهور عدد كبير من هذه الفِرَق مازال صغيراً ، ولا يزال فى أغلبيته من الشباب وأبناء الطبقة المتوسطة ، الذين يؤمن معظمهم مُسْبقًا بالرسالة التى يحملها العرض إليهم . ولهذا ، يجسّد مسرح الدعوة هذا ، الذى تتبناه هذه الفِرَق ، العديد من التساؤلات المحيرة حول ميزان القوى ، أو علاقة الرضوخ والتسلط ، بين خشبة المسرح ومقاعد المتفرجين .

لقد أوضح لنا (برتولد برخت) عام ١٩٦٣ ، أن المدخل الجدلى للمسرح ينبغى أن يفضى إلى درجة من التوازن بين عملية التوحُّد الوجدانى مع العرض وعملية الانفصال العقلانى عنه . ولكن من الواضح أن مثل هذا التوازن لا يمكن أن يتحقق فى عروض مسرح المناقشة النسائى ، الذى يهدف إلى إقامة

تجاوب وتآلــف بين الممثلين والمشاهديــن - تجاوب يتجاوز العمل المسرحى ويمتد إلى الحياة . والــواقع حقًا أن مثل هذا الـتجاوب يمكن توظـيفه أحيانًا لتــحطيم الحدود الفاصـلة بين المسرح واللامسرح . وفى هذا الصدد ، تصف لنا (روبرتا سكلار) - المــديــرة الــفنية ضمــن ثلاث مديرات «المســرح المرأة التجــريبى» - تجربتها الأولــى فى مشاهدة عروض الفرق النــسائية التحريضــية ؛ وقد جاء هذا الوصف فى لقاء نُشــر فى عدد خاص عــن المــرأة وفنون العرض ، أصدرتــه دورية متابعات درامية (Drama Review) عام ١٩٨٠ . قالت (روبرتا سكلار):

«لم تشــدنى أشكال مسرحــية فنية مــعينة . كان مــا أثار اهتمامى هــو ظاهرة تواصل المشاهد والمؤدى، والمعرفة الحميمية الـتى تربطهما ، ووعيهما المشترك . أدركت حــينئذ أن هــويتى كــامرأة حقيــقة تتــخلل كــل كيانى ، فــأردت أن أقدم مسرحاً يعبر عن ذلك » .

وفى جُزء آخر من الحــديث ، تصف (روبرتا سكلار) نــوع المسرح الجديد الذى عملت هى وزميلاتها على خلقه ليعالج أزمة هوية المرأة فتقول :

« الآن أصبــحت أقل خوفًا بــعد أن حســمت بعــض مشاكل الــهوية . لــقد أصبحت هويتى كامرأة واضحة لى من خلال مؤسسة عمل أخلقها ، ومشاهدونا هم جماعة التــأييد والمؤازرة » .

إن ما تعنــيه كلمات (روبرتا سكــلار) فى حقيقة الأمر هــو أن مسرح المرأة يبدأ بفصــل نفسه عن عالم المسرح الــرحيب ؛ فهى تقول : «لا نستــطيع تحمل مؤثرات من اتجاهات مخالفة، فمجابهة الجديد ، حتى فى إطار جماعة مؤازرة، عملية صعبة بما فيه الكفاية» . وتعنى كلماتها أيضًا أن مسرح المرأة يشكل هويته من خلال إعادة صيــاغة العلاقة التقليديــة بين الممثل والمشاهد ، بحــيث يشمل الفعل المسرحى فى مجموعه المراحل الكاملة لإثارة وعى طرفى العلاقة .

ويُعدُّ هذا الموقف الذى تتبناه (سكلار) أشــد تطرفاً من أى موقف تتبناه أيَّة

فرقة بريطانية ؛ ولكن ما يبرره هو أنه ينبع من الشعور بعدم الارتياح لما يحدث بالفعل فى عالم المسرح ؛ فلقد عكس المسرح الغربى التقليدى وضع المرأة فى المجتمع ككل ؛ ففى أزمنة مختلفة كان من المحظور على النساء ممارسة التمثيل نهائيًا . وحتى حين سُمح لهن بذلك أجبرن على ارتداء ملابس تميزهن ، وحدث نوع من الخلط بين مفهوم الممثلة ومفهوم العاهرة . كذلك فقد حُرمت المرأة من المشاركة فى مراحل تخطيط وإعداد العملية المسرحية ، كما جرت العادة على ألا يُسمح بظهورها على خشبة المسرح إلا فى أدوار مساعدة . أضف إلى ذلك أن ارتباط مفهوم الجنس الرخيص بالممثلات قد حولهن إلى مجرد عناصر زخرفية على خشبة المسرح ؛ وحتى الممثلات العظيمات ، ونجماتِ المسرح ، لم ينجين من هذا المفهوم ، فقد ظل العنصر الزخرفى هو أبرز العناصر عند تقييمهن ، ومحور اهتمام النقد ، لا موهبتهن . والحقيقة أن الوصف الذى ساقته (روبرتا سكلار) للأسلوب الذى تعامل به معها زملاؤها - حتى ممن يُعدُّون مناهضين لسياسة القهر - وكذلك النقاد وعالم المسرحيين ككل، لابد وأن يلقى تأييداً كبيراً من النساء العاملات فى الفرق الجماعية النسائية الجديدة . فلقد جاء فى نشرة فرقة «الكتيبة المتوحشة» أو «مونستراس ريجمنت» (التى تأسست عام ١٩٧٥ وتُعدُّ من أهم فِرَق مسرح المرأة فى بريطانيا وأكثرها ابتكاراً وإثارة) ، أن الفرقة «تحارب أسلوب معاملة المرأة فى المسرح والمجتمع الذى حوَّل معظمهن إلى كائنات متعطلة ، والباقى إلى زوجات أو صديقات ، يقدمن الخدمات أو يقمن بأدوار ثانوية ، كمجرد أدوات مكملة ، ولا يُسمح لهن أبداً بالتصرف وفقاً لما يرينه أو يُقرِرْنه » . واحتجاجاً على هذه التقاليد ، وفى محاولة لكسرها ، تقدم (روبرتا سكلار) نظرية جديدة ترى فى المسرح عملية مشتركة ، الهدف منها إثارة الوعى - عملية تتغير فيها علاقات القوة التقليدية ، التى تحكم بنية العلاقة بين الممثل والمتفرج من ناحية، وبنية العلاقات داخل مسرح المرأة من ناحية أخرى .

* * *

٢-٧ :

والحقيقة ، أن المفهوم الذى طرحته (سكلار) يثير عدداً من المشاكل ؛ فحتى لو طرحنا جانبًا السؤال حول جدوى وشرعية الانعزال عن المجتمع ، والفصل بين النساء والرجال ، فسنواجه منطقتين حرجتين تعجّان بالإشكاليات : أولاهما تتعلق بالسؤال عما إذا كان هناك ما يمكن أن نطلق عليه الإبداع المسرحى النسائى الصرْف ، الذى يختلف عن الإبداع المسرحى الذكورى ، وثانيتهما تتعلق بكيفية تعيين الحدود الفاصلة بين المسرح واللامسرح . لقد أكدت (سيمون دو بوفوار) فى معرض مناقشة كتابات المرأة ، أن الإبداع النسائى ما زال مقيداً لافتقاد المرأة للحرية ، وأضافت :

« عندما نزعت الكاتبات أقنعة الوهم ، ومزقن حُجُب الخديعة ، تصورن أنهن قد أدين المهمة . لكن هذه الجرأة السلبية تركتنا فى مواجهة لغز مُحيِّر ؛ لأن الحقيقة فى حد ذاتها غموض ... هاوية ... لغز : بمجرد أن تقال يجب أن يُعاد تقييمها بعمق وإعادة صياغتها من جديد . من الجميل حقًا ألا نقع فريسة للخديعة ؛ لكن من عند هذه النقطة بالذات يبدأ كل شىء . إن النساء يرهقن أنفسهن فى مطاردة السراب والأوهام ، لكنهن يقفن فى فزع على عتبة الحقيقة... إن الفن والأدب والفلسفة ما هى إلا محاولات لخلق عالم جديد مبنى على حرية الإنسان : حرية الفرد المبدع . وحتى يمكننا أن ندّعى أننا نحاول خلق مثل هذا العالم، علينا أولا أن نرتقى إلى مرتبة الكائن الذى يمتلك حريته ».

وانطلاقاً من وجهة النظر هذه ، فإن المسرح الذى يحبس نفسه خلف متاريس تعزله عن القوى الاجتماعية التى وُلد من خلال مقاومته لها ، لا يمكن أن ينطلق خارج حدود دائرته المغلقة تلك ؛ وبتعبير آخر ، فإنه يتحول من مسرح حر جديد إلى مسرح يحتفى بقهره . وينطبق هذا القول بدرجة أقل على الفِرَق الصغيرة التى تقدم عروضها فى التجمعات النسائية أو اتحادات الطلبة ؛ فهى فِرَق مُحاصَرة فى دوائر مغلقة - فرق تسعى بالدرجة الأولى إلى نشر

أفكارها، لـكنها تنشـر هذه الأفكار وتدعو لهـا أمام جمهور يؤمـن مُسْبقًا بهذه الأفكار . إن العاملات فى هذه الفرق مازلن أسيرات عجزهن عن الوصول إلى الحرية الحقـة - الحرية التى لا تعـتمد فى وجودها عـلى مجرد الهجـوم المباشر الموجَّه إلى الـنظم الاجتمـاعية القائـمة . لقد نشـأت فكرة استخـدام العروض المسرحية لإيقاظ وشحذ الوعى من حاجة هـذه الفرق إلى وسيلة مناسبة تصلح لهذا الغرض ، وليـس من حاجة مُلحَّة لإثراء الفن وبسط حـدوده . وباختصار فإن مسرح الدائرة المغلقة يحاول أن ينفى الصراع خارج العرض المسرحى ، عن طريق التغييم المُتعمَّد للحدود الفاصلة بين الفن والحياة ، يحدوه فى هذا الأمل فى خلق تجربة جـديدة ، لا تنتـمى إلـى أيِّهما تمامًا ، ولكن تمثـل مـزيـجاً من الاثنين ؛ فنجد مثلاً مسـرحية مدتها نصف ساعة ، مكتوبة بإهمال شديد، دون جهـد فى رسم الشـخصيـات ، ودون حبكـة تُذكر ، تُقدَّم وفق أسـلوب الواقعية الاشتراكية البسيط ، وتتخذ منطلقاً لحلقة نقاش قد تمتد إلى الساعتين . بل إن البعـض قد يـرى أن العرض المسـرحى يمكن الاستغنـاء عنه تمامًا ، وأن تُستبدل به أحاديث تلقائـية يلقيها الممثلون وأفراد الجمهور ، على منوال لقاءات جماعات «الكـويكر» الدينية ، التى تبنت فـكرتها وطبقتها الحركات النسائية فى عدد من بلدان العالم . ففى هذه اللقاءات ، لا يوجه دفة الحديث فرد واحد ، بل يبدأ الحـديث جمـاعياً وتلقائيًا ، بعيداً عن فكرة القيادة الـفردية التى ترتبط بفكرة الصفوة التقليدية .

ولكـن هذا لا يـحدث ، كمـا يعرف جـيداً أى شـخص حضـر مثـل هذه اللقاءات . فنحن قـد نشأنا وتعودنا على فكرة الفـرد أو الأفراد الذين يأخذون بزمام المبادرة فى التجمعات كمحاضـرين أو متحدثين . لذلك ، حين يغيب هذا العنصر مـن اللقاء، تكون النتيـجة عادة فترات طويلة من الـصمت ، وشعوراً عامًا بالحرج، عادة ما ينتهى بظهور متحدث يأخذ بزمام الأمور ويقود الحديث ، فيتحـول بدوره إلى بؤرة تركيز لـهجوم الجماعة التـى تم استقطابها حـديثاً ضد

فكرة القيادة والصفوة . فالقول بأن أى بنيان تراتبى منظم هو من صنع الرجال يضع النساء فى موقف صعب ، بل مستحيل : فإذا حاولن إيجاد أبنية جديدة بديلة ، اتُّهمن بأنهن يقلدن الرجال ، ويَدْعمن فكرة أفضلية الرجل عن المرأة ، باعتبارها ظلاً أو انعكاساً له . وإذا حاولن الاستغناء عن الأبنية والأنظمة تماماً، فإنهن يخاطرن بالوقوع فى دوائر الصمت والسكون التام . وللخروج من هذا المأزق عادة ما تختار النساء حلاً وسطاً : فرغم أن فكرة الجماعة التعاونية تلغى بالضرورة فكرة التدرُّج التراتبى ، تبقى مشكلة افتتاح اللقاء أو بدء النقاش ؛ ومن السذاجة والتبسيط المخل حقًا أن تنظر هذه الجماعات إلى أى فرد يأخذ بزمام المبادرة فى الحديث باعتباره يفصح عن ميول تَسلُّطية ذكورية . وقد صَدَقت (سيمون دو بوفوار) حين قالت ، إن تحقيق التلقائية الكاملة أمر بالغ الصعوبة ، وربما لا نكون قد جانبنا الصواب إذا طابقنا بين مقدِّمى عروض مسرحيات نصف الساعة هذه ، وبين كتائب النساء اللاتى هاجمتهن (بوفوار) بشراسة ، ووصفتهن بأنهن « يلهين ويتسلين بالفنون والآداب ، ويتمزقن دائمًا بين نرجسيتهن وعقدة الشعور بالنقص » .

* * *

٢-٨:

ورغم كل الدعاوى والحجج التى يسوقها الدعاة إلى خلق مسرح جديد ، فإن فكرة مسرح المناقشة النسائى ، كما تطرحها (روبرتا سكلار) ، وكما فصَّلناها أعلاه ، تظل فكرة تختزل مفهوم المسرح اختزالاً كبيراً ؛ ذلك أن كلاً من المدخلين لا يزال يجاهد للاستحواذ على ما يراد فى حوزة عالم الرجال - أى أن العقيدة التأسيسية لدى دعاة المسرح الجديد ، ومسرح المناقشة النسائى ، هى أن المسرح - مثله فى ذلك مثل المناقشات والندوات التى تخضع لقيادة متحدث أو متحدثين - هو فى أساسه نظام ذكورى ، لأنه يشتمل على مفهوم تراتبى محدد فى بنيته ؛ فالممثلون فيه يؤدون بهدف استدراج المتفرج إلى

استجابة معينة . ويبهلنا لا يسرى على مسرح الحلقة المغلقة النسائى هذا وصف (كير إيلام) للمسرح عام ١٩٧٧ ، فى مقالته «اللغة فى المسرح» ، حين قال إن ما يحول البشر والأحداث والأشياء إلى علامات دالة على خشبة المسرح هو الفصل بين العرض المسرحى وساحة الفعل الحياتى أو البراكسيس . وكان (إيلام) يستند فى قوله هذا إلى قول (فلتروسكى) بأن «الحدث فى المسرح هو غاية فى حد ذاته ، ولا يهدف إلى غاية عملية خارجية» . ومن الواضح أن هذا القول لا ينطبق على مسرح الحلقة المغلقة ، الذى يتوحّد فيه الموقف الدرامى بموقف اجتماعى خارجى .

• • •

٣ :

وحين نصل إلى هذه النقطة من البحث ، ندرك أن محاولتنا للبحث عن تعريف لمسرح المرأة قد اتجهت بنا أكثر فأكثر نحو نظرية علاقة الممثل بالجمهور، باعتبارها أصلح قاعدة يمكننا أن نؤسس عليها مثل هذا التعريف . فلقد وجدنا فى سياق فحص وتمحيص اتجاهات مسرح المرأة فى العالم وجهات نظر نسائية بحتة، إلى جانب وجهات نظر أخرى ، يمكننا وصفها على أحسن تقدير بأنها لا نسائية، وعلى أسوأ تقدير بأنها مضادة . ووجدنا أيضًا أن هناك فِرَقًا كلها من النساء، وفِرَقًا مختلفة ، وفِرَقًا للمثليات جنسيا ؛ ووجدنا أيضًا تنوعاً كبيراً فى فضاءات العرض وفى جمهور هذه الفرق . ولقد سعت معظم الفرق النسائية التى ذكرناها حتى الآن إما إلى تحدى ومناهضة الصور المألوفة للمرأة على خشبة المسرح ، وإما إلى توظيف المضمون ، والمناقشة بعد العرض ، لتغيير الاتجاهات السائدة فى المجتمع . أما مسرح (سكلار) ، الذى يختلف عن غيره من النماذج التى ناقشناها ، فإنه يمثل تراجعاً فادحاً عن الأفكار السائدة المقبولة حول علاقة المشاهد بالمؤدى - تَراجُع يصل لدرجة قد تدفع المرء لأن يتساءل : هل سقطت الحواجز بين الطرفين لدرجة النفى التام لمفهوم المسرح ؟ ويدفعنا هذا التساؤل إلى تساؤل آخر حول القضية المحورية التى ترتكز عليها كل أنواع

المسرح المُسمَّاة بمسرح المرأة، وهو: الا تمثل ظاهرة مسرح المرأة تناقضاً فى ذاتها؟ أو بتعبير أدق : هل تفترض هذه التسمية أن المسرح نشاط ذكورى ؟

• • •

٣-١ :

فى كُتيِّب بعنوان النسوية والمسرح (Feminism and Theatre) عام ١٩٧٨، نُشر نص حديث أجراه (بيتر هلتون) ، محرر السلسلة ، مع (جيليان هانه) إحدى الأعضاء المؤسسين لفرقة «مونستراس ريجمنت» . وخلال الحديث ذكر (هلتون) أنه ربما كان الشكل المسرحى ، والطاقة الدرامية الخاصة به أشياء خارج نطاق تجربة المرأة . قال :

« لنتحدث عن القالب المسرحى وإمكانات نجاح الوعى النسائى فى السعى نحو قالب جديد . ما رأيك لو قلت لك فرضا إن البناء والشكل المسرحى ، والطاقة الدرامية لهذا الشكل ، الذى يعتمد على الصراع بين الأبطال وأعدائهم، وعلى التطور وصولاً إلى نهاية - هذا الشكل الذى يمثل بناءً محدَّوداً مكثفًا ، مفعماً بالطاقة ، ويعج بالأحداث { والمسرحية التقليدية لا تعدو أن تكون هذا مهما اختلفنا على تعريفها } - ما رأيك لو قلت لك إن القالب المسرحى الفعلى الذى ورثتنه ، وتعملن من خلاله ، هو بدرجة كبيرة قالب تأسس على التكوين النفسى للرجال، بكل توتراته وصراعاته وحلوله ؟

وتعود بنا إجابة (جيليان هانه) على هذا السؤال إلى نقطة البداية مرة أخرى ، وإلى شعار أن الأمور الشخصية هى أمور سياسية ؛ فقد ذكرت أنه خلال عمل الفرقة ظهر تيار يدعو إلى «تفتيت الأنماط وتكسيرها» ؛ وربطت هذا التيار بالاتجاه إلى رفض فكرة أن الحياة تمضى فى مسار أحادى مستقيم . فهذه الفكرة فى رأيها غريبة على تجربة المرأة - على عكس الرجال ، الذين يولدون فى عالم يسهِّل لهم تخطيط حياتهم ، وتنظيمها فى مسارات أحادية

مستقيمة، تهيمن عليها مسبقاً فكـرة البداية والوسط والنهاية - وهو أمر لا يمثل جزءاً من تجربـة المرأة ، بل يُعدُّ نقيـضًا لها . فالحياة بالـنسبة للمـرأة هى تجربة تتشكـل من عدة أجزاء عندما تـتجمع تشكل كـيانا كاملاً اسمه المـرأة . فهناك تجربة العمل والولادة وسن اليأس ، وهناك كذلك أدوار تستجد مع نمو الأنثى، وعليها أن تلعبها فى كل مرحلة ؛ فـالفتاة عندما تتزوج تصبح «زوجة» ، وبعد ذلك قـد تصبح «أمـا» ؛ وهى فى كلـتا الحالتـين تتعامـل مع تراث كامـل من التوقُّعات الثقافيـة ، وأنسقة القيم ، التى ترتبط بكل مـرحلة . وهكذا ، فمن خلال كل هذه الأجزاء المتناثرة يتشكل وعى المرأة الخاص بالحياة . وقد كان من المفروض أن تُضمِّن (هـانه) فى جملة العوامـل التى ساقتها الدورة الـشهرية ، وهو العامـل الذى يجعل إحساس المرأة بـالزمن يختلف عن إحـساس الرجل ؛ ومع ذلك فإن العوامل التى ساقتها (جيلـيان هانه) لها أهمية بالغة : فإذا كانت فكرة الخطوط المستـقيمة ، أو المسارات الأحادية ، وفكرة الرؤية الـعامة الكلية للحياة ، هما نقـطتا البداية فى المسرح التقليدى ، الـذى تُعدُّه النساء ذكورياً فى جوهره ، يمكننا أن نُعرِّف مسرح المرأة بأنه مسرح يبحث عن قالبه المناسب . ولا يملك المرء فى هذا الـصدد إلا أن يتذكر أن التعارض بين فكرة الجزئـيات المنتثرة وبين فكرة الخـطوط المستقيمـة (أى بين الأنثى والذكر) ، قد أفـضى إلى إعادة تقييم الشكل الأدبى المعروف باليوميات أو المذكرات فى الكتابة النثرية .

• • •

٣-٢ :

لَم يَكن من الغريب إذن - فى ضوء ما سبـق - أن تلتقى كل من (جيليان هانه) - التى تجاهد لخلـق نظرية لمسرح المرأة فى سياق الثقافة الـبريطانية - مع (داشيا مارينى) التى تسعى لنفس الهدف فى إيطاليا . ففى سبتمبر عام ١٩٨٠،

قدمت فرقة «مونستراس ريجمنت» مسرحية (داشيا مارينى) **المُسمَّاة حوار إحدى بائعات الهوى مع أحد زبائنها (١٩٨٨)** من ترجمة (جيليان هانه) .

وفى هذه المسرحية تحاول الكاتبة أن تستكشف أرضاً جديدة فى مجال علاقة المؤدى بالنظارة من ناحية ، وفى مجال تنظيم المادة وترتيبها فى إطار المسرحية من ناحية أخرى . وهذه التجربة بالذات يمكن اعتبارها محاولة أصيلة لخلق مسرح جديد بحق ، لكنه مسرح لا يلغى الحدود تمامًا بين المؤدى والجمهور .

أما الشكل العام للمسرحية فهو بسيط ، يتكون من حوار بين شاب وإحدى بائعات الهوى فى شقتها . وتستكشف الكاتبة من خلال هذا الحوار كل الأفكار السائدة التى تتعلق بعمل العاهرة ، بالاضافة إلى الأفكار السائدة عن الجنس عموما . ويتحقق الحوار من خلال لغة مشحونة مُكثَّفة - أى لغة مسرحية تختلف عن لغة الحياة اليومية ؛ فهى ، فى تعبير آخر ، لغة مشحونة لدرجة كبيرة بالعلامات والدلالات المُتعمَّدة . ورغم هذا لا يسترسل الحوار بين الطرفين دون انقطاع ؛ فبين الحين والآخر ، يفتح الطرفان المناقشة ليصبح الجمهور طرفًا فيها ، وبذلك يكتسب العمل أبعاداً من خارج خشبة المسرح ، تصبح جزءاً من نسيج المسرحية . وتختلف مساهمات الجمهور اختلافاً كبيراً من وقت لآخر ، ومن يوم لآخر ، من حيث الطول وحرارة الانفعال ، لكنها فى كل الأحوال لا تُعدُّ قطعاً لسياق الحدث المسرحى ، بل تمثل جزءاً حيوياً لا ينفصل عن العمل ككل . لقد قدمت (مارينى) هنا مسرحية لا يمثل فيها قطع الحوار الدرامى كسراً للإطار الدرامى العام ؛ فالجزء غير المكتوب ، لا يقل أهمية عن النص المكتوب ويُعدُّ جزءاً أساسياً مكملا له . وهنا يتمتع المشاهد بحرية المشاركة أو العزوف عنها ؛ وهنا تغيم الحدود الفاصلة بين المؤدى والمشاهد ولا تغدو حدوداً قاطعة؛ وهنا - وهذا هو الأهم - تتحول الرؤية القائمة على

التجزئة ، أو تجميع الجزئيات المتناثرة ، إلى وحدة درامية متكاملة . ومثل هذا المسرح لا يُعدُّ مسرحاً إيضاحياً ولا مسرحًا لاثارة الوعى؛ بل هو محاولة لإعادة تعريف العلاقة بين المسرح واللامسرح بشكل جديد - شكل يتفق مع تجربة الحياة المتجزئة كما تعرفها المرأة ، بدلاً من التجربة المتصلة ، الأحادية المسار، كما يعرفها الرجل .

• • •

٤ :

وبعد هذا ، لا يزال مسرح المرأة كظاهرة يحتاج إلى المزيد من البحث والنقاش ، خاصة بعد الأبحاث الجديدة التى اعادت توصيف وتقييم العلاقة بين النص والخطاب فى ضوء مفاهيم النقد النسوى . ولا ينبغى أن يقتصر البحث والنقاش على النساء فقط ، فالقضايا التى يثيرها مسرح المرأة لا تخص النساء فقط . ويتضح هذا بجلاء فى مقال حديث (١٩٨٠) عن التغيرات الجذرية التى طرأت على عالم النقد فى أوروبا منذ عام ١٩٧١ . ففى هذا المقال ، ناقش (تيرى إيجلتون) قضية المدخل الجديد للنصوص فى عبارات تؤكد دلالة وأهمية ظهور صوت المرأة ، فقال :

« على أى شكل سيكون هذا النقد الجديد ؟ أولاً : سيهدف إلى إعادة الأنشطة التى فُصلت افتعالاً تحت مُسمّى «الأدب» لحقل الممارسات الثقافية العامة . والأكثر من ذلك أنه سيحاول وصل هذا الممارسات الثقافية بأنشطة المجتمع الأخرى . وسيرفض هذا النقد أيضًا التقسيم التراتبى الموروث لأنواع الأدب ، ويعيد تقييم الأحكام والفروض . كما سيحاول أن يهتم باللغة واللاوعى فى النصوص الأدبية ، ليكشف الدور الذى يلعبانه فى التكوين الأيديولوجى للفرد . وسوف يستغل هذه النصوص فى حالة الضرورة - حتى

لو اقتضى الأمر أن يلوى عنقها من ناحية التفسير - ويجعلها سلاحاً فى الصراع من أجل التغيير فى سياق سياسى أوسع . وأخيراً سوف ينظر هذا النقد الجديد إلى الأدب باعتباره مؤسسة فى المقام الأول - مؤسسة تحكمها صراعات القوة فى المجتمع - لا مجرد أعمال فنية منفصلة .

ومن أراد أن يتعرف على هذا النقد الجديد ، الذى أصبح يؤدى دوره بالفعل حاليًا ، فسوف يجده فى النقد النسوى (Feminist Criticism) . فلا يوجد مشروع نقدى آخر جاهد بمثابرة ليجمع كل هذه الأهداف المتفرقة كما فعل النقد النسوى ، رغم أنه مازال هزيلاً وفى مراحل نموه الأولى . ومن الجائز أن مثل هذه الأهداف هى ما يجب أن نركز عليه بالفعل لتحقيق الثورة النقدية » .

وإذا كان إيجلتون على حق فيما قاله ، فإن عملية إعادة التقييم هذه ستتيح الفرصة لأصوات من كانوا يُعدُّون أقلية حتى الآن لتقديم شهادة بديلة عن الفن، وموقعه فى التجربة الإنسانية .

المراجع المشار إليها فى الدراسة

1 - Bassnett - MeGuire, Susan E., "Women's Theatre, Notes on the work of Monstrous Regiment, ***British Drama and Theatre from the Mid- Fifties to the Mid - Seventies*** (Wilhelm - Pieck Universität, Rostock) 1979, pp. 89 - 101.

2 - Beauvoir, Simone de, ***The Second Sex*** .

3 - Brecht, Berthold, 1963, ***Dialogue aus dem Messing Kauf*** (Frankfurt a. M: Suhrkamp).

4 - Chambers, Colin, 1980, ***Other Spaces, New Theatre and the RSC*** (London : Methuen).

5 - Coward, Rosalind, 1980, "Are Women's Novels Feminist Novels?" , ***Feminist Review,*** 5, pp. 53 - 65 .

6 - Eagleton, Terry, 1980, "How the Critical Revolution Started Rolling,' ***The Times Higher Education Supplement.*** (19 September 1980), p. 9.

7 - Edgar, David, 1979, "Ten Years of Political Theatre, 1968 - 78," ***Theatre Quarterly*** 8, 32m pp. 25 - 33 .

8 - Elam, Keir, 1977, "Language in the Theatre", ***Sub - stance*** 18/ 19, pp. 139 - 163.

9 - ***Feminist and Theatre,*** 1978. ***Theatre Papers*** 8 (Devon : Dartington College of Arts) .

10 - Maraini, Dacia, 1978, ***Dialogo d'una prostituta col suo cliente*** (Padoua : Mastrogiacomo Editore) .

11- Maraini, Dacia, 1979, "Intervista a Dacia Maraini, 'Il teatro delle donne'", ***Quaderni di teatro*** 1, 3, pp. 63 - 65.

12 - Sklar, Roberta, 1980, "Towards Creating a Women's Theatre," ***The Drama Review,*** 24, 2, pp. 23 - 41.

13 - Wandor, Micheline, 1980, "The Personal is Political," in Sandy Craig (ed.), ***Dreams and Deconstructions, Alternative Theatre in Britain*** (Ambergate: Amber Lane Press), pp. 49-58 .

14 - William, Raymond, 1977, ***Marxism and Literature*** (Oxford : Oxford UP) .

15 - Wolff, Ruth, 1980, ***The Abdication,*** in: Honor Moore (ed.), ***The New Women's Theatre. Ten Plays by Contemporary American Women*** (New York: Vintage Books) .

النسوية والمسرح*

«الرؤية التقليدية لتاريخ المسرح»
قراءة تفكيكية من منظور نسوى

سو-إلين كيس **

تنطلق هذه القراءة التفكيكية من ظاهرة تنكُّر الرجال فى ملابس النساء فى العصور الكلاسيكية ، للقيام بأدوارهن فى المسرح .

أولاً: المبادئ العامة لبحث الموضوع

إذا قرأنا تاريخ المسرح كما يرد فى الكتب من منظور نسوى ، فسوف نلحظ على الفور غياب النساء عن هذا التراث الفنى . ولما كانت الأبحاث العلمية التقليدية فى هذا المجال قد اعتمدت بصورة رئيسية على القرائن التى يستمدها الباحثون من النصوص المكتوبة ، فقد اهتمت الأبحاث النسوية المبكرة بمسألة غياب المرأة عن ساحة التأليف المسرحى ، وجعلت منها قضيتها المحورية . إن الرصد التاريخى التقليدى للنصوص المسرحية لا يكاد يذكر سوى عدد ضئيل من النصوص التى أبدعتها النساء قبل القرن السابع عشر ، مما يولِّد إحساسًا قويًا بغيبة المرأة عن الساحة المسرحية فى العصور الكلاسيكية . وقد أفضى هذا الإحساس بصمت المرأة فى هذه العصور ، وغياب صوتها فى التراث المسرحى الكلاسيكى ، إلى تركيز المؤرخات النسويات ، المهتمات بإبداع المرأة فى مجال المسرح ، على الفترات التاريخية التى شهدت بروز صوتها على ساحة الإبداع المسرحى ، وخاصة فى القرن السابع عشر فى بريطانيا ، والقرن التاسع عشر

* *Feminism and Theatre*, Macmillan , London , 1988.

** Sue - Ellen Case

• ترجمة : نهاد صليحة .

فى أمريكا ، والقرن العشرين فى كلتيهما . وقد تمخّضت هذه الأبحاث النسوية منذ بداية السبعينيات عن ظهور مجموعات مطبوعة لمسرحيات كتبتها النساء ، وكتب تحكى سير المؤلفات المسرحيات .

أما بالنسبة للعصور الكلاسيكية ، فقد كان الطريق الوحيد لدراسة قضية المرأة والإبداع المسرحى هو تأمل صورة المرأة فى المسرحيات التى كتبها الرجال . ويتفق عدد كبير من الباحثين على أن كتاب (كيت ميليت) (Kate Millett) ، المُسمّى المظاهر السياسية للتمييز الجنسى (Sexual Pilitics) الذى صدر عام ١٩٧٠ ، كان فاتحة فى هذا المجال - أى مجال البحث فى وضعية المرأة فى المسرح فى العصور الكلاسيكية . لقد تبنت المؤلفة فى كتابها هذا أسلوبًا ومنهجًا مكّنها من تحليل صورة المرأة ، كما تطرحها النصوص الكلاسيكية الذكورية ، تحليلاً يبرز اضطهاد الذكور للإناث . وكان هذا المنهج يتلخص فى معارضة وجهة نظر النص ، وقراءته من زاوية مخالفة ، تتأسس على الوعى بانحياز المؤلفين لجنسهم فى حالة تصوير المرأة ، وعلى إبراز فكرة عدم انفصال الفن عن السياسة - كما يشير عنوان الكتاب . وإذا كانت (ميليت) قد ركزت فى كتابها على وصف صورة المرأة فى النصوص الكلاسيكية ، فقد حاولت (جوديث فيترلى) (Judith Fitterly) فى كتابها القارئ المناهض (The Resisting Reader) أن تختطّ فى قراءة نصوص الرجال أسلوبًا يقاوم أسلوب القراءة التقليدى والتفسيرات السائدة لهذه النصوص . وكان هدف (فيترلى) من هذا أن تكتشف فى هذه النصوص الذكورية النص التحتى (Sub-text) - أى النص المُضمَر الذى يُبطّن النظرة الذكورية إلى المرأة . ومنذ أن كتبت (فيترلى) كتابها ، لا تزال صورة المرأة تحتل مركز الصدارة فى الدراسات النقدية النسوية التى تتناول النصوص المسرحية الكلاسيكية ، ولا يزال عدد الدراسات التى تراجع التفسيرات التقليدية لنصوص (إسخيلوس) و (شكسبير) فى ازدياد مُطّرد. وتفصح لنا هذه الدراسات عن وجود صورتين أساسيتين للمرأة : صورة تعطيها دورًا إيجابيًا ، فتصورها كمخلوقة حرة مستقلة وذكية ، بل ذات

قدرات بطولية ، وصورة تفصح عن عداء شديد ، فتصورها فى أدوار العاهرة أو الساحرة أو مصاصة الدماء ، أو تختزل وجودها الإنسانى والجنسى كامرأة ، فتحولها إلى الربة / العذراء .

وتعكس هذه الأدوار نظرة الكاتب أو نظرة التقاليد السائدة آنذاك إلى المرأة. وفى البداية ، استخدمت المؤرخات النسائيات هذه الصور المسرحية للمرأة للتدليل على نوعية الحياة الحقيقية التى كانت تعيشها المرأة فى تلك العصور ؛ فاستخدمت إحداهن مثلاً المعلومات التى نستقيها من الشخصيات والمواقف فى مسرحية فيدرا أو ميديا ، لتكشف طبيعة حياة النساء اللاتى كن يتمتعن بالسلطة والقوة آنذاك . ومما لا شك فيه أن هذا المنهج كان مفيدًا ، وذلك لأن الدراسات التاريخية التقليدية للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لتلك العصور ، تكاد أن تخلو من أى وصف لوضعية المرأة فى هذه المجتمعات - شأنها فى هذا شأن الأعمال الأدبية تمامًا . وخلال السبعينيات ظهرت العديد من الدراسات الرائدة ، التى تناولت وضعية المرأة فى التاريخ ، إما من خلال دراسة النصوص المسرحية بهدف العثور على قرائن تشير إلى الوضع الاجتماعى والاقتصادى للمرأة فى العصور الكلاسيكية ، وإما عن طريق جمع الوثائق الخاصة بالقوانين والممارسات الاجتماعية والقيود الاقتصادية التى فُرضت على المرأة آنذاك . وقد مكّنت هذه الأبحاث التاريخية الناقدات والمؤرخات النسويات من إنتاج نوع جديد من التحليل الثقافى ، يتأسس على فحص التفاعل بين القرائن الثقافية من ناحية ، وبين القرائن الاجتماعية والاقتصادية من ناحية أخرى ، ويرمى إلى اكتشاف طبيعة حياة المرأة فى تلك العصور .

وقد أدى توافر هذه الدراسات إلى ظهور نظرة جديدة إلى دور الفن فى المجتمع تبرز تواطؤه مع الأنظمة والمشروعات السياسية ، كما تبرز تواطؤ التاريخ التقليدى الرسمى مع النظام الأبوى ، مما أفضى إلى قلب التفسيرات السائدة للنصوص المسرحية والوثائق التاريخية رأسًا على عقب . وشيئًا فشيئًا

بدأت الناقدات النسويات يدركن أنّ دراسة صور المرأة فى النصوص المسرحية ، والدراسات التاريخية الكلاسيكية ، تتطلب بالضرورة التمييز بين مجالين : مجال الحياة العامة ، ومجال الحياة الخاصة - وهو تمييز له أهمية بالغة . فالحياة العامة فى تلك النصوص المسرحية والمصادر التاريخية تتمتع بمركز الصدارة ، بينما تكاد الحياة الخاصة أن تختفى تمامًا . وقد أثبتت التحليلات النسوية لهذه النصوص والمصادر ، أن هذا التمييز بين العام والخاص يرتبط بالتمييز بين الرجل والمرأة : فالحياة العامة تختص بالرجال ، أما النساء فيختفين فى مجاهل الحياة الخاصة التى تَلُفُّها الظلال . وكنتيجة طبيعية لهذا الطمس المُتعمَّد لوجود النساء الحقيقيات ، اخترعت الثقافة الأبوية صوراً خيالية لهن تتناسب مع فرضيات هذه الثقافة ؛ وكانت هذه الصور الخيالية هى التى تُعرض على خشبة المسرح ، وتظهر فى الأساطير والفنون التشكيلية . وكانت هذه الصور تجسد النظرة الأبوية إلى المرأة ، بكل القيم التى ترتبط بها ، بينما تغفل تجارب النساء الحقيقيات ، وتتجاهل مشاعرهن وقصصهن وأحلامهن . وإذا أراد القراء تتبُّع هذا الموضوع ، يمكنهم الرجوع إلى دراسة (تيريسا دو لوريتيس) (Teresa de Lauritis) التى تتناوله باستفاضة .

وتميز الدراسات النسوية الحديثة بين هذه الصور الخيالية للمرأة ، باعتبارها نتاجًا خياليًا للرجال ، وبين النساء الحقيقيات اللاتى عشن فى العصور الكلاسيكية ، كما تؤكد انعدام العلاقة بينهما بصورة شبه تامة . وفى مجال الممارسة المسرحية ، يتضح هذا الانفصال فى أبلغ صوره فى التقاليد المسرحية، التى نفت المرأة تمامًا خارج خشبة المسرح، وأسندت أدوارها إلى ممثلين ذكور يتنكرون فى أثوابها . إن هذه التقاليد تكشف لنا بوضوح الصور الخيالية التى اختلقتها الثقافة الأبوية للنساء ؛ ومن ثَمَّ ، يمكننا الآن النظر إلى المسرحيات والتقاليد المسرحية الكلاسيكية باعتبارها حليفًا للثقافة الأبوية فى مشروعها لقمع المرأة، وإغفال تجربتها الحقيقية، وإحلال أقنعة من صنع النظام الأبوى محلَّها .

ثانيا: التطبيق

اتفقت الدراسات التقليدية لتاريخ المسرح الغربى ، على أن بدايته كانت فى الاحتفالات الأثينية بالإله «دايونيسوس» فى القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد . ويمكن القول بأن أفكارنا عن الدراما والتمثيل ، وعن الشكل المادى لساحة الأداء ، وكذلك عن الملابس ، والأقنعة ، وعلاقة المؤدين بالجمهور ، تنبع فى مجموعها من هذه المهرجانات ، وطقوسها الاحتفالية ، وتقاليدها المرسومة . وفى القرن السادس قبل الميلاد ، كانت النساء يشاركن الرجال فى هذه الاحتفالات ؛ لكن ما إن جاء القرن الخامس ، الذى انتظم هذه الاحتفالات الشعبية الدينية فى صيغة رسمية مؤسسية ، اسمها المسرح ، حتى اختفت المرأة تمامًا من هذا النشاط . والغريب أننا لم نعثر على سجل أو وثيقة لأى قانون يُحرِّم مشاركة النساء فى الرقص والغناء ، كما أننا لا نستطيع أن نحدد بالضبط تاريخ هذا التحوُّل الذى عزل المرأة عن مجال النشاط المسرحى . وتذكر لنا (مارجريت بيبر) (Margarete Bieber) ، وهى خبيرة بالمسرح اليونانى والرومانى ، وعالمة مشهود بكفاءتها فى هذا الحقل ، أن «نسق القيم الأخلاقية» السائد فى «أتيكا» آنذاك كان يُحرِّم اشتراك المرأة فى الحياة العامة ، و«ينفيها خارجها»[1] . ورغم أن (بيبر) لا تُعنَى بشرح هذا الأمر ، وتلقى بملحوظتها هذه بصورة عابرة ، إلا أننا نستشف منها أنها تعزو أسباب هذا النفى إلى ظهور منظومة جديدة من القيم والمبادئ فى مجال الثقافة الأثينية ، وليس إلى بعض التغيرات السياسية والتطورات المسرحية بعينها . ونستطيع أن نفهم أسباب هذا التغيُّر فى الممارسات المسرحية فى أثينا ، إذا تأملنا التغيرات التى حدثت فى مجالات التنظيم الاجتماعى والسياسى ، والنشاط الإبداعى ، والأساطير المهيمنة ، كما يمكننا أن ندرك تلاقى وتقاطع التغيرات التى حدثت فى هذه المجالات الثلاثة فى نص ثلاثية الأورستيا (لإسخيلوس) .

لقد كان لظهور الأسرة ، كوحدة اجتماعية ، فى مجال الممارسات

الاقتصادية الجديدة تأثير جذريّ فى تغيير دور المرأة فى الحياة العامة فى اليونان. ومن المفارقات الساخرة أن الدور الهام الذى بدأت المرأة تضطلع به داخل الأسرة ، التى أصبحت وحدة اجتماعية مميزة ، كان سببًا مباشرًا فى إقصائها عن ساحة الحياة العامة . وتدريجيًا أصبحت الأسرة هى موقع تكوين وانتقال الثروة الشخصية . ومع ظهور الـ «البُولِس» (Polis) - أى المدينة / الدولة - بدأت شبكة العلاقات الواسعة التى تميز الأنظمة الأرستقراطية تنحل ، وتفسح المجال لظهور العائلات المنفصلة كأساس للتنظيم الاجتماعى . وساهم الاستخدام المتزايد للمعادن كسلع وبضائع ، إلى جانب زراعة الأراضى على نطاق صغير ، فى تمكين الأفراد من التحكم فى ثرواتهم الخاصة . ولكن بالرغم من ظهور الملكية الفردية والعائلية للثروة ، ظلت هذه الملكية مقصورة على الذكور بدرجة كبيرة ، وخضعت حقوق المرأة فى الملكية والبيع والشراء لقيود صارمة قلّصتها إلى حد بعيد ؛ فكانت المرأة لا ترث مالاً أو عقاراً إلا فى حالة عدم وجود وريث ذكر ، وكان لا يُسمح لها بالمقايضة إلا فى حدود ثَمَن مكيال من الحبوب. وفى إطار هذا النظام الاقتصادى الجديد ، تحولت المرأة بدورها إلى وسيط لتبادل الثروة ، وأصبح الزواج مؤسسة تقوم على التملّك والملكية[٢] . بل إن كلمة الزواج نفسها باليونانية (ekdosis) كانت تعنى «القرض» ، فكانت المرأة قرضًا يقرضه الأب للزوج ، فإن حدث الطلاق أعادها الزوج للأب .

وصَاحَب هذا التغيُّر فى التنظيم الاقتصادى تغيراً فى التنظيم السياسى ، فأصبح الانتماء إلى الأسرة (Oikos) هو أساس المواطنة - أى حصول المواطن على حقوقه وامتيازاته[٣] . وهكذا أصبح حق المواطنة يعتمد على الأصول والروابط العائلية ، فكان الابن يحصل على هذا الحق فقط إذا كان والداه يتمتعان به ، وكان الوالدان لا يستطيعان الاحتفاظ به إذا لم ينجبا ذكراً من صلبهما . وقد أدت هذه القاعدة إلى تحديد صارم للحياة الجنسية للمرأة ، فألقيت على كاهلها كأم وزوجة مسئوليات أخلاقية وقانونية جديدة فيما يتعلق

بضمان شرعية الأبناء ، وإمداد الأسرة بذكور يرثون ثروتها ، ومن ثَمَّ يحتفظون بالعضوية السياسية فى المدينة / الدولة . وكانت الأصول العائلية وصحة الأنساب تلعب دوراً هامًا وحيويًا فى هذا النظام السياسى ، مما جعل من الخيانة الزوجية جريمة ضد المجتمع ، لا مجرد إثم شخصى[٣] . ولكن بينما أصبحت الحياة العائلية تخضع فى نظامها وعلاقاتها لاحتياجات الدولة ومتطلباتها ، فإنها أصبحت فى نفس الوقت وحدة تنفصل بأنشطتها تمامًا عن الأنشطة التى كانت تُعدُّ من اختصاص الدولة ، أو تنتمى إلى محيط الحياة العامة . وحول هذا تقول لنا (نانسى هارتسوك) (Nancy Hartsock) ، فى كتابها المال والجنس والسلطة ، إن اليونانيين كانوا ينظرون إلى الحياة العائلية باعتبارها مجالاً خاصًا لا يحمل دلالات سياسية ، ويختلف تمامًا عن مجالات السياسة والحياة العامة فى المدينة/ الدولة ، وتضيف أن النتيجة التى ترتبت على هذا «كان وضع نظرية للسياسة والسلطة السياسية ، باعتبارهما أنشطة تحدث فى ميدان ذكورى بحت ، يتميز بتحرره من الأعمال البدنية الضرورية الشاقة ، وبهيمنة الأنشطة العقلية والروحية عليه . وفى مقابل هذا كانت الحياة المنزلية ترتبط بالأعمال الشاقة الضرورية للحفاظ على الحياة ، وتُعدّ مكانًا تتسيد فيه الحاجات البدنية»[٤] . ولما كان على المرأة الآثينية أن تظل حبيسة المنزل (وهو ما تنص عليه صراحة قوانين سولون) ، فقد ظلت فى معزل عن الحياة العامة بأنشطتها العقلية والروحية ، وفقدت حقوقها الاقتصادية والقانونية ، وتقوقعت فى عالم الأعمال المنزلية وإنجاب الأطفال ، وما يتطلبه هذا من واجبات جنسية. وفى ظل هذا الإقصاء للنساء عن الحياة العامة للدولة ، وتَقلُّص دورهن فى نظامها الاجتماعى والسياسى ، لا يبدو غريبًا أن تنحسر مشاركتهن فى المهرجانات الديونيسية ، وتقتصر على إحياء هذه المناسبات الدينية فى المنزل، فى معزل عن الاحتفالات العامة ، وأن يتم إقصاؤهن بعد ذلك عن خشبة المسرح فى العروض التمثيلية العامة .

وجنبًا إلى جنبٍ مع هذه التغيُّرات فى التنظيم الاجتماعى والاقتصادى للدولة ، ظهرت مؤسسات ثقافية جديدة وعديدة ، كان المسرح واحدًا منها ؛ لقد استحدثت أثينا فنون عمارة جديدة ، وديانات جديدة ، وأساطير جديدة ، وتحالفت هذه المؤسسات الثقافية المستجدة على قمع النساء ، وطمس وجودهن، من خلال طرح صورة جديدة للمرأة على أساس من التمييز الجنسى ، تؤكد تفوُّق الذكور وتَميُّزهم ، وتهدف إلى قمع الإناث . وقد تأسست هذه التصنيفات النوعية لخصائص الجنسين على قاعدة تؤكد الاختلاف والتناقض الحاد بين النوعين[٥] . بحيث أصبحت المرأة النقيض التام للرجل . وتتضح هذه السياسة فى تصنيف البشر ، والتمييز بينهم على أساس النوع البيولوجى ، فى الأساطير الجديدة التى ظهرت عن الأمازونيات ، وفى الصور التى تمثلهن فى فن العمارة. ففى هذه الأساطير والصور ، تمتزج صورة الأنثى التى تحمل خصائص تُميز الذكر ، بصورة الغزاة الغرباء ، وتبدو الأمازونيات ، رغم هزيمتهن ، فى صورة العدو الخطير ، الذى يعكس الخصائص ويقلب الأدوار «الطبيعية» للرجال والنساء ؛ فهن يظهرن فى صورة المحاربات اللاتى يرغمن الرجال على القيام بأعمال من اختصاص النساء - مثل تربية الأطفال - بينما ينصرفن هن إلى الحرب والقتال[٦]. وتظهر الأمازونيات أيضًا فى أساطير أخرى تدور حول عكس الخصائص التى تُنسب اجتماعيًا وثقافيًا إلى كل من النوعين البيولوجيين المختلفين ، وقلب أدوارهم . ومن هذه الأساطير الأسطورة التى تؤكد أنهن كن يحتفظن بالمواليد الإناث ويتخلصن من الذكور - على العكس من العادة الشائعة آنذاك (فى إسبرطة على سبيل المثال) ، والتى كانت تقضى بالتخلص من المواليد الإناث[٧] . اضف إلى ذلك أن كلمة أمازونية ، التى تعنى «بلا ثدى» ، توحى بأن هذه الممارسات لا تنبع من الخصائص البيولوجية الأولية للإناث . وفى فن العمارة الجديد - المتمثل فى الأكروبول ، أى فى المركز المدنى لأثينا - نجد صورًا تصور اندحار الأمازونيات وظهور الربة أثينا . ونخلص من هذا إلى أن النظام السياسى الجديد فى مدينة أثينا كان يرى أن

الشرط الأساسى لوجوده هو سقوط هؤلاء النساء اللاتى يتحدين الصورة الصحيحة لما ينبغى أن تكون عليه المرأة ، وما يرتبط بهذه الصورة من أفكار عن خصائص الأنثى ، وظهور امرأة مختلفة - مثل الربة أثينا - تكرس الصورة الجديدة للمرأة فى المدينة / الدولة . وفى ثلاثية الأورستيا يمثل انهيار الصورة القديمة للمرأة ، وبروز صورة المرأة الجديدة - متمثلة فى الربة (أثينا) - تيمة أساسية محورية .

وتشكل سلسلة أنساب الآلهة السياق التاريخى / الأسطورى لخلق صورة هذه هذه المرأة الجديدة . فتاريخ الآلهة يشرح أصل العداوة والخلاف بين النوعين (الذكر والأنثى) وصراعهما المستمر ، كما يورد الأسباب التى تحتم انتصار الذكر على الأنثى . إن أسطورة الإلهة البدائية - ربة الأرض والخصوبة والأمومة (جايا) - تحكى عن الأخطار التى تحملها هذه الربة فى رحمها ، وعن مصير أطفالها الذين يتعرضون للقتل والإخصاء . وفى نهاية القصة ينتصر الإله (زيوس) فينجح فى ابتلاع زوجته (متيس) ؛ حتى يكتسب قدرتها على الإنجاب، وهكذا يتمكن من ولادة (أثينا) التى تمثل نهاية أخطار رحم الأنثى : فهى لا أم لها (مما ينفى نسبها إلى الأم ، كما ينفى تماثلها مع غيرها من النساء)، وهى ليس لها نوازع جنسية (ولذا تظل عذراء)، كما أنها تهزم الأمازونيات، وتتحالف مع (زيوس) و (أبوللو) ، وتساند حكمها ، مما يفضى إلى استتباب النظام فى مدينة أثينا .

وفى نفس الفترة التى شهدت صعود نجم الربة (أثينا) ، تقريبًا ظهرت عبادة الإله (دايونيسوس) ، التى جعلته رمزاً للجنس والخصوبة بدلاً من الربات السابقات ، بينما بدأ الغلمان يتشبهون بالنساء ، ويتمثلون نوازعهن الجنسية ، فى إطار الممارسات الجنسية المثلية التى شاعت آنذاك بين الرجال (ومَجَّدها أفلاطون فيما بعد وأعطاها قيمة مثالية) . وفى مرحلة تالية ، تحول اغتصاب الرجال هذا لفكرة الخصوبة التى ترتبط بالنساء ، ونسبها إلى أنفسهم ، إلى استعارة لغوية تعبر عن البحث الفلسفى . فنجد (أفلاطون) يشبِّه نفسه بالقابلة

فى إحدى محاوراته ، مؤكداً أن فنه فى التوليد «لا يختص بالنساء بل بالرجال، ويختص بالروح لا بالجسد» ، وذلك لأنه يتعامل مع «الذرية التى تنجبها عقول الشباب وأفكارهم»[٨] . لقد عـزلت الأساطيـر الخاصة بأنـساب الآلهة الـنشاط الجنسى لـلمرأة عـن الـسلطة ، وبهـذا مهــدت لإكساب الإله (دايونـيسـوس) الخصـائص الجنسية للمرأة ، كما مهدت لعزل فكرة السلطة عن النوازع الجنسية الأنثويـة ، وتجسيدهـا فى صورة الربة الـعذراء (أثينـا) ، التى لم تـلدها أم . وكانت هذه الأساطير الجديدة بدورها نذيراً بـتكرار اغتصاب صفة الخصوبة من المرأة ، وإلصاقها بالرجل ، فى فلسفة أفلاطون المثالية .

إن نشأة الدرامـا ، فى إطار المهرجانـات التى كانت الدولـة الأثينية تقـيمها احتفالاً بالإله (دايونيسوس) ، تجعل المؤسسة المسرحية آنذاك جزءاً لا يتجزأ من المؤسسة الثـقافية الأبوية الجديدة الـتى تبلورت من فكرة الحـروب والصراع بين الرجل والمـرأة . ومن ثَمَّ أصبح المســرح مُوجَّهًا بالضرورة إلى الـرجل ، وكان عليه أن يعيد تمثـيل عملية طمس وجود النساء الحقيـقيات ، وخلق صورة المرأة الجديدة . لذا حُرمت المرأة من المشاركة فى احـتفالات (دايونيسوس) بالرقص، وذهبت رقـصات «عابدات بـاخوس»* فى غـياهب الـنسيـان ، بيـنما أصبح الراقصون الـرجال فى هذه الاحتفالات (السـاتير) يشكلون الجوقـة فى الدراما الجديدة . وتذكر لـنا (بيبر) ، فى كتابـها المشار إليه آنفًا ، أنه يُقـال أن «المغنى (آريون) قد جعل جوقته من منشدى الديثيرامب (نشيد تمجيد باخوس) يتنكرون فى صورة «الساتير» (Satyr) - أى صورة أتباع (دايونـيسـوس) أو (باخوس) من الآلهـة المعربدة ، التـى تجمع ملامح مـن الرجال والماعز . وقـد نمت عادة التنكر هذه ، بهدف تمثيل شخص آخر ، مـن حالة الانتشاء التى كانت تصاحب هذه الاحتفالات، وأفضت بدورها إلى ظهور فن المحاكاة التمثيلى»[٩] . ويعنى هذا فى قول آخر ، أن اختراع فـن التمثيل نفسه كان مرتبـطًا بجنس الرجال ، لأن مفهوم الممثل ارتبط بتنكُّر الرجال فى صورة الساتير .

---

* اسم آخر للإله دايونيسوس .

وقد أكدت المسرحيات الساتورية ارتباط فن التمثيل بالنوع الذكورى ، من خلال ارتداء الممثل لعضو ذكورى إضافى مصنوع من الجلد . لكن الرجال لم يكتفوا بهذا فى حربهم ضد النساء فى مجال المسرح ، فقاموا أيضًا بتمثيل أدوارهن ، والتنكر فى ملابسهن . ورغم أن نقاد الأدب ومؤرخى المسرح يمرون على هذه الظاهرة مر الكرام ،ولا يتوقفون أمامها لتأملها ، فقد تفضلت الباحثة (بيير) بذكر مشكلة محددة واجهت الممثلين الرجال عند القيام بأدوار النساء . وتتلخص هذه المشكلة فى محاكاة حالة النشوة التى كانت تصيب النساء عند المشاركة بالرقص فى أعياد (دايونيسوس) - وهى حالة تُصوِّرها العديد من الرسومات على الآنية اليونانية . وحتى يتمكن الرجال من محاكاة هذه الحالة، كان عليهم أولاً أن يفهموا المشاعر الدينية التى كانت تقود النساء إلى تلك النشوة[١٠] . لكن ثَمَّة مشكلة أكثر أهمية تبرز فى هذا الصدد : كيف يصور رجل امرأة ؟ وما هى العلامات التى يستخدمها الممثل للإشارة إلى الجمهور بأنه يجسد شخصية أنثوية؟ كان الممثل يرتدى اللباس النسائى المعتاد (ذا السترة القصيرة) وقناعًا لوجه أنثى (تحيط به هالة من الشعر الطويل) ، وربما لجأ أيضًا إلى توظيف الإيماءة والحركة ونغمات الصوت كعلامات مساعدة للدلالة على النوع . ومن المهم أن نتذكر عند الحديث عن تصوير النساء فى المسرح اليونانى أن صورة الأنثى كانت تُطرح من وجهة نظر ذكورية بحتة ، وكانت صورة لا تنتمى إلى التجربة الفعلية للمرأة ، بل تعكس النظرة إلى المرأة باعتبارها النقيض النوعى للرجل . وقد أفرزت هذه اللغة الإيمائية والحركية صورة للمرأة على غرار الصورة المطروحة على خشبة المسرح ، وهى الصورة التى أسستها الثقافة الأبوية وكرستها، وتشكلت من علامات اختارها الرجال باعتبارها علامات دالة على سلوك المرأة عامة .

وإلى جانب هذا ، فمن المرجَّح أن عادة تمثيل الرجال لأدوار النساء قد ساهمت فى دفع المؤلفين المسرحيين إلى كتابة أدوار نسائية ذات ملامح عامة

وتتسم بالنمطية ؛ بل إنه من المؤكد أن أسلوب الرجال فى تمثيل أدوار المرأة قد أثر بدرجة ما على أسلوب المؤلفين فى تصوير الشخصيات النسائية وتطورها فى نصوصهم . ورغم أن كل الشخصيات المسرحية آنذاك كانت تُقدم من خلال الأقنعة وفق أنماط أداء محددة ، كانت الشخصيات النسائية (رغم التزام الرجال بأدائها بنفس الأسلوب) تختلف نوعيًا بصورة ظاهرة عن الشخصيات الذكورية. وهكذا كانت النصوص الدرامية تحمل فى طياتها عند بثها على خشبة المسرح رسالة مضمرة تحدد طبيعة نوع الإناث ، وسلوكهن ، ومظهرهن ، وتؤكد اختلافهن من حيث الصورة المسرحية الشكلية عن الصور التى تمثل الذكور .

لقد خلقت الممارسات المسرحية الأثينية مجالاً سياسيًا وجماليًا لعرض سلوك الرجل والمرأة عبر طقوس وشفرات محددة ، وربطت سلوك كل من النوعين بعدد من الامتيازات والقيود المدنية . وحين اكتسب مبدأ التمييز بين النوعين مكانة عالية ، باعتباره مبدأ كلاسيكيًا ، تحول إلى عنصر هام فى تكوين نموذج إحلالى متكرر فى تاريخ المسرح ، يفيد ضمنًا طرد المرأة خارج نطاق المسرح الرسمى ، بقواعده المُعتمَدة ، ونماذجه المثالية . كذلك يشير الأصل اللغوى لكلمة «كلاسيكى»، الذى يتضمن معنى فئة أو طبقة (Class)، إلى ارتباط هذا الإقصاء بالامتيازات الاقتصادية والقانونية التى تتمتع بها الطبقة الأولى - وهى طبقة كانت تنكر على النساء حق الانتماء إليها . وفى هذا يفصح المصطلح نفسه - أى مصطلح «الكلاسيكى» - عن توافق المعايير الجمالية وانسجامها مع المعايير الاقتصادية . لقد كانت الأعمال «الكلاسيكية» فى مجال الدراما الأثينية والرومانية والإليزابيثية كلها نتاج ثقافات حرّمت على النساء المشاركة فى النشاط المسرحى ، ولم تبح لهن سوى قلة ضئيلة من الحقوق القانونية والاقتصادية . وتكمن قيم المجتمع الأبوى فى النصوص التى كَتبت فى تلك الفترات التاريخية ، وتشكل جزءًا لا يتجزأ منها ؛ فالشخصيات النسائية تعكس غياب النساء الحقيقيات عن مجال المسرح ، كما تفصح عن أسباب هذا الغياب . وعلى هذا ، فكل ثقافة ترى فى إحياء هذه المسرحيات

الكلاسيكية قيمة هامة ، تشارك بصورة إيجابية فى الحفاظ على النص الأبوى الضمنى الذى تضمره هذه المسرحيات ، والذى أفرز هذه الشخصيات النسائية وقدمها باعتبارها نموذجًا لـ «المرأة» . وإذا كنا لا نستطيع أن نفحص عرضًا مسرحيًا مبكرًا لأى من كلاسيكيات الدراما اليونانية لعدم توفر المادة العلمية ، فإننا نستطيع أن نُخضع للفحص والتحليل أحد النصوص الكلاسيكية التى قُدمت فى مهرجانات (دايونيسوس) ، وما زالت تُعرض حتى الآن وتُدرَّس فى إطار ثقافتنا . إن ثلاثية الأورستيا تجسد كل الأفكار والممارسات التى تحدثنا عنها آنفًا ، كما أن المكانة الرفيعة التى تتمتع بها فى إطار الأدب الرسمى المُعتمَد توضح أن قيمتها كعمل فنى لم تتأثر بمرور الزمن . لكننا حين نقرأ هذا العمل من منظور نسوى ، سنجد أنه يفصح عن انهيار النظام الأمومى القديم الذى كان ينسب الأطفال إلى أمهاتهم ، ويبرز طبيعة «المرأة» كما صورها المسرح آنذاك ، كما يصور صعود نجم الربة «أثينا» وبداية تراث قهر المرأة الذى ترتب على ذلك.

ثالثا : الأورستيا

قامت العديد من الناقدات والمؤرخات المسرحيات النسويات بتحليل ثلاثية الأورستيا ، باعتبارها إحدى النصوص التى لعبت دورًا هامًا فى تصوير النظرة الرسمية المعادية للمرأة ، وترسيخها كنمط فكرى عام ؛ فوصفتها (سيمون دو بوفوار) (Simone de Beauvoir) و (كيت ميليت) بأنها تصور من خلال الأسطورة استيلاء النظام الأبوى على مقاليد السلطة ، بينما أبرزت (نانسى هارستوك) (Nancy Harstock) أن الربط فيها بين المرأة وبين الطبيعة والطاقة الجنسية يهدف إلى تبرير قمع المرأة ، وذلك لأن الطبيعة والطاقة الجنسية قوتان لابد من ترويضهما ، سواء فى النشاط الخارجى أو داخل النفس ، كشرط لبقاء الـ«بُولِس» - أى المدينة / الدولة[11] . وتضع (هارستوك) الثلاثية فى سياق

المهرجانات الدرامية التي ترتبط في حد ذاتها بأنشطة لم يكن يمارسها إلا الذكور، وترى أن المسابقات الدرامية لم تكن تختلف عن سباق العربات مثلاً؛ لأنها كانت تُرسّخ فكرة الفوز والهزيمة . لقد كانت هذه المهرجانات تربط بين الشجاعة في ميدان القتال ، كمثل أعلى للبطولة في زمن الحرب ، وبين البسالة في ميدان المسابقات البلاغية والدرامية ، كمثل أعلى في زمن السلم(١٢) . وفي الدراما - تمامًا كما في الحرب - كان الموضوع الرئيسي هو البطل المحارب ، الذَّكَر بالطبع، وكان من الطبيعي في ظل هذه المسابقات الدرامية التي حملت آثار الصراعات المختلفة بين الرجل والمرأة في المجتمع ، أن يصوّب المؤلفون سهامهم الدرامية ضد المرأة ليضمنوا فوز الرجل ؛ وهكذا صورت ثلاثية الأورستيا المعركة بين الرجل والمرأة ، ووظّفت الشفرات السياسية والثقافية الأثينية لتؤكد حتمية هزيمة المرأة في هذه المعركة .

إن جوقة الرجال العجائز في المسرحية الأولى من الثلاثية ، وهي مسرحية أجاممنون ، تقوم في مرحلة مبكرة من النص بشرح الموقف الدرامي من منظور العلاقات والمشاكل بين الذكر والأنثى ، فيذكرون أن امرأة مُنحلّة تُدْعى (هيلين) كانت السبب في اندلاع حرب طروادة التي تدور رحاها الآن ، ويشارك فيها (أجاممنون) ، ويصفون لنا كيف ضحى (أجاممنون) بابنته العذراء (إفيجينيا) حتى يتمكن الأسطول اليوناني من الإقلاع والإبحار إلى طروادة . وهكذا ، ومنذ البداية ، تتحول حرب طروادة ، ومعها علاقة (أجاممنون) بزوجته (كليتمنسترا) ، إلى موضوعات مُثْقَلَة بالصراعات الكامنة في الأدوار المخصصة للذكر والأنثى. بعد ذلك تمهد الجوقة لدخول (كليتمنسترا) ، فتقوم بالربط بين بعض الصفات النفسية والأخلاقية في الشخصية ، وبين النوع البيولوجي للشخصية ، وتوحي بأن العزم الصادق والإصرار على تحقيق الهدف صفتان ترتبطان بالذكورة ، وذلك في سياق الإشارة (في البيت العاشر) إلى القوة الذكورية (الداخلية) التي تتمتع بها (كليتمنسترا)(١٣) . وفي هذا الإطار من

الأفكار تدخل (كليتمنسترا) ، التى يلعب دورها رجل . وبعد أن تتحدث (أو يتحدث) ، تثنى عليها الجوقة لأنها تفكر مثل الرجال ؛ لكنها حين تعلن خبر انتهاء الحرب لا تأخذ الجوقة كلامها مأخذ الجد ، وتصفها بأنها كالنساء جميعًا «تطلق العنان لمشاعرها قبل أن تتأكد من الحقائق» (البيت رقم ٤٨٣) . إن هذه الأبيات تفترض أن القدرة على صنع القرار ، والحكم على صحة القرائن ، ترتبط بأدوار معينة تختص بكل من الذكر والأنثى، كما تلعب على وتر المفارقة الساخرة التى تتولّد من التقاليد المسرحية السائدة آنذاك - وهى مفارقة قيام رجل متنكر فى ثياب امرأة بتمثيل دور امرأة «تفكر مثل الرجال» . ومن الواضح أن «المُحَال إليه الرئيسى» هنا هو الذكر ، بينما تمثل فكرة الأنثى - مثل فكرة الأمازونيات تمامًا - عنصراً يهدد النظام الذكورى بالخلل والدمار . ويقدم لنا النص (كليتمنسترا) كتجسيد لهذا الخلل : فغياب الملك الذَّكَر قد منحها سلطة سياسية لا تتسق مع طبيعتها كأنثى ، مما يخرق الناموس الطبيعى ، كما أنها قد اتخذت عشيقًا فى غياب الملك ، مما يدمر القواعد التى تحكم سلوك الأنثى فيما يختص بطاقتها الجنسية ؛ فقد كانت التقاليد تفرض أن تظل المرأة وفيّة لزوجها حتى وإن غاب فى الحرب عشر سنوات . لذلك تنظر الجوقة إلى علاقة (كليتمنسترا) بعشيقها كعلاقة تنذر بالمتاعب وتحمل أخطاراً كثيرة ، بينما يصمت النص تمامًا حيال علاقة (أجاممنون) الجنسية بسَبِيَّته فى الحرب (كاسندرا) ، ولا يشير صراحة أو ضمنًا إلى أى خرق للأعراف الاجتماعية قد تمثله هذه العلاقة. بل إن النص يمضى إلى أبعد من ذلك ، فينحاز عاطفيًا إلى (أجاممنون) ، ويجعله هدف عواطف الشفقة والرثاء فى الدراما ، وذلك بالرغم من معاملته الوحشية للنساء ، التى يثبتها اغتصابه لـ (كاسندرا) وقتله لـ (إفيجنيا) .

وتمثل (كاسندرا) الصورة الأثينية للمرأة التى تخرج إلى حلبة الحياة العامة (وذلك بالرغم من قيام رجل بدورها) ؛ فهى تتمتع بعدد من الامتيازات التى تستمدها من خلفيتها كإحدى كاهنات الإله (أبوللو) (مما يضمن لها علاقات

جنسية مع مواطنين من ذوى الشأن مثل «أجاممنون» ، لكنها لا تتمتع بامتياز الحديث وفرض الرأى فى الحياة العامة ، وذلك لأنها رفضت من قبل أن ينتهك (ابوللو) عذريتها . إن دخول (كاسندرا) فى صورة المرأة الغريبة عن المجتمع ، وإحدى سبايا الحرب ، إلى جانب صمتها أمام (كليتمنسترا) ، ونفيها خارج أى حوار فعّال ، بل وقيام رجل بدورها أيضًا - كل هذا يجسد ببلاغة قوة العداء للمرأة الكامن فى أعماق النظام الأبوى الأثينى .

ويركز الجزء الباقى من المسرحية على قتل (كليتمنسترا) ، لزوجها (اجاممنون) ، وعلى نعت الجوقة لها بأبشع الصفات وصب لعناتهم عليها . وتنتهى المسرحية برثاء الجوقة لـ (أجاممنون) كرجل اضطُر إلى خوض حرب من أجل امرأة ، وكان جزاؤه أن يُقتل بيد أخرى (الأبيات ١٤٥٣-١٤٥٤) .

وتحدد المسرحية الأخيرة فى الثلاثية* - وهى ربات الانتقام - الفائز فى المعركة بين الرجل والمرأة ، ويتم الإعلان عنه فى أثينا وفى مجلس الآلهة . وحين نتأمل من منظور نسوى الرأى القائل بأن هذه المسرحية تجسّد دراميًا ما يُسمى ببدايات الديمقراطية ، تبدو الفكرة مثيرة للسخرية - مثلها فى ذلك مثل الرأى الذى يرى أن مسرحية ربات الانتقام تُعدُّ فى سياق تاريخ المسرح علامة على بزوغ النظام الحضارى الجديد ، الذى أنتج التراث العقلانى الغربى القائم على سيادة العقل ، والعدالة ، واحترام القواعد والقوانين . ومثل هذا القول قد يكون صحيحًا من حيث إن الحضارة الغربية قد اعتنقت الأحكام والأفكار الصارمة التى أفرزتها الثقافة الأثينية فيما يختص بالذكر والأنثى وأدوارهما ، والتى فرضت على المرأة دورًا ثانويًا فى المجتمع، وجعلتها مجرد تابع للرجل .

إن مسرحية ربات الانتقام تستند إلى تصوّر جديد لأنساب الآلهة ، فتطرح

(*) المسرحية الثانية فى ثلاثية الأورستيا هى إلكترا ، وفيها تدفع «إلكترا» أخاها «اورست» إلى قتل أمهما «كليتمنسترا» انتقامًا لموت أبيهما ، مما يثبت انحياز الثقافة الأبوية الأثينية للذكر . المترجمة .

فى البداية النظـام القديم الذى تمثله «ربات الانتقام» الكريهـات (اللاتى يتحولن فى نهاية المـسرحية إلى «ربات الصفـح والخيرات» ، بعد أن يستبـدلن بدورهن القديم دوراً جديداً) .

وتجسّد «ربات الانتقـام» فى البداية صورة مخيفـة قبيحة للديانـات البدائية المبكرة ، التى تقـوم على عبادة آلهة أنثوية . وقد اشتهـرت الأقنعة التى صُنعت خصيّصًا لتصويرهن بقبحها الشديـد الذى يثير الاشمئزاز والنفور . ويذكر أحد النصوص التى حفظها التاريخ لنا من ذلك العصر أن هذه الأقنعة «كانت تصيب النساء بذعر شـديد يؤدى إلى الإجهاض»[14] -وهى ملحوظة تثير الاهتمام لما تضمره من معانٍ تختص بالجنس والمـرأة . وتخبرنا المسرحية أن «ربات الانتقام» قد وصلن إلـى أثينا سعيًا وراء (أورسـتيس) للانتقـام لأمه التى قتلـها . وتحدد «الربات» دورهـن بأنه القصاص ، وإنزال العـقاب بمـن يرتكب جريمة قتل الأم (الـبيت ٢١٠) . وحين يستـغيث (أورستيـس) بالإله (أبولـلو) ، تظهـر الربة (أثينا) لتحل المـشكلة ، فتقرر ، وفق الأساليب الأثينيـة فى تحقيق العدل ، أن تعقد محكمة تحـاكم (أورستيس) علـى جريمته . وتنتهـى المحاكمة بقرار إطلاق سراح (أورستيس) . ويمثل هـذا الحكم دليلاً قاطعًا على سعى النظـام الأثينى إلى تبريـر عدائه للمرأة تبريـراً يتقنّع بالعقـلانية والمنطق ، وصياغـته فى صورة أحكام عامة رسميـة ؛ فهو حكم يستند إلى تأكيد انتـساب الأبناء إلى الذكور لا إلى الإناث ، ويقرر أن الأم ليـست أصـل وجـود الطفل ، بل مـجـرد مرضعة ومربية لـه . وبينما تصف الأبيات ٦٥٨ إلى ٦٦١ «الوالد» ، أو «أصل وجود الأبناء» بأنه «الـشخص الذى يمتطى» ، تجسـد الربة (أثينا) الدليـل الدامغ على صحة هـذا التعريف ؛ فهـى أنثى لم تلـدها أم بل وَلَدَها إله ذكـر هو (زيوس) (الأبيات ٧٣٤-٧٣٨) . أما «ربات الانـتقام» ، فتقرر المحكمـة أن يلزمن أحد الكهوف ، وأن يتخلين عن وظيفة القصاص من قاتلى الأمهات ، ويستبدلن بها الإشراف عـلى الزيجـات . وهكذا نـرى أن الثلاثيـة التى بـدأت بنهايـة حرب طـروادة ، ثـم تتبّعت أقدار عـائلة (أجاممـنـون) ومصائرهم ، تـنتهى بتـأسيس

الديمقراطية ، وبمجموعة من القرارات الحاسمة التى تحدد أدوار الذكر والأنثى، والقواعد التى تحكم عملية الإنجاب والتكاثر . ويمكننا أن نرى فى هذه النهاية نموذجًا إحلاليًا (أو نمطًا استبداليًا) لأبنية الحبكة فى التراث الدرامى الغربى ، الذى تكوَّن فى مرحلة لاحقة . ففى هذا التراث نجد عددًا هائلاً من المسرحيات التى تُوظِّف مؤسسة الزواج كحل للعديد من المشاكل المدنية والتاريخية والنفسية المنوَّعة ؛ وهو حل يفصح فى ثناياه عن الدور الصالح للنساء من منظور الثقافة الأبوية .

إن القارئة النسويّة الثلاثية الأورستيا سرعان ما تكتشف أن عليها «أن تقرأ ضد النص» - أى أن تتخذ منه موقفًا معارضًا ينتقد دلالاته ، ويقاوم مساره العاطفى الداخلى ، والنتيجة التى ينتهى إليها ، بل وأيضًا التقاليد التاريخية والثقافية التى تغلفه - بما فى ذلك المكانة التى يتمتع بها فى التاريخ التقليدى للمسرح ، والتقييم النقدى له فى إطار هذا التاريخ . فالقارئة النسويّة قد تتعاطف مع (إفيجينيا) و (كليتمنسترا) وتشعر بالشفقة تجاههما - فى معارضة صريحة لتعاطف النص مع (أجاممنون) ، وقد ترى فى الربة (أثينا) امرأة تتلبس هوية الرجال ، وتتحالف مع شبكة السلطة الذكورية ، بدلاً من أن تراها كرمز بطولى لمدينة أثينا . والقارئة النسوية لابد وأن تشعر بأنها منفية خارج سياق التقاليد المسرحية التى لا تسمح بوجودها ، وأن تشعر بالحيرة المربكة حيال عادة قيام الرجال بأدوار النساء ، التى تجعل من المستحيل بالنسبة لها أن تنظر إلى الدراما باعتبارها محاكاة للواقع . وربما تخلص القارئة النسويّة فى النهاية إلى أن الأدوار النسائية فى هذه الثلاثية لا علاقة لها بالنساء ، ومن ثم يجب أن يلعبها الرجال ، حتى تتضح حقيقتها كصور وهمية تصور المرأة كنقيض للرجل، وحتى تصبح هذه الأدوار عناصر تخريب وهدم للمجتمع الأبوى ، ودليلاً واضحًا على خوفه من الأنثى ، ومقته الشديد للأدوار النسائية . بل إن القارئة النسويّة قد تقتنع فى حقيقة الأمر أن أدوار (ميديا) و(كليتمنسترا) و(كاسندرا) و(فيدرا) فى الدراما الأثينية لا يصلح لأدائها سوى رجال يتنكرون

فى ثياب النساء ، وقد تنتهى إلى أن هـذه الأدوار النسائية لا تخبرنا بشىء ، أو تحوى أية معلومات عن التجربة الحقيقيـة للنساء فى العالم الكلاسيكى . ورغم ذلك ، على الباحثة النسوية أن تدرك أن المسـرح قد نبت فى هذا المناخ الثقافى المحدد ، وأن التجـربة الأثينية سـتظل تقدم للتاريـخ المسرحى والثقافـى الغربى نموذجًا إحلاليًا معـينًا للممارسة المسـرحية . فإذا درست الممارسة المـسرحية فى علاقتها بالنص الـدرامى والخلفية الثقافية وفق هذا المنـهج الجديد ، فقد يزداد فهمها لآليات تأسيس البنية المسيطرة من الممارسات الأبوية فى أثينا .

رابعاً : ارسطو

لم تقتصر التركة التى أورثها اليونانيون لتاريخ المسرح الغربى على مجموعة النصوص والتقاليد المسرحية التى خـلَّفتها الدولة الأثينية ، إذ قام (أرسطو) بعد ذلك فى كتابه فن الشعر بوصف ما يُسمَّى بالعمليـة المسرحية ، فكان أول منظِّر لها ، ولا تزال آراؤه تـتسيد السـاحة المسرحيـة بدرجـة كبيـرة حتـى الآن . فكتـاب فن الشعر لا يزال يُدرَّس فى فصـول تدريس المسرح ؛ باعتـباره النص المُعتمَد فى تعريف طبيعـة التراجيديا الكلاسيكية . ولما كان (ارسطـو) قد اعتمد فـى كتابه فن الشعر على التقاليد والممارسات المسرحـية اليونانية التى وصفناها من قبل ، وعـلى النصوص الدرامـية التى كتبت فـى ظلها ؛ فقد جـاء الكتاب امتداداً للتـحامل الأبوى على النســاء ، والتحيز ضدهن ، بل وجـعل من هذا التحيز جزءاً من تعريفه لطبيعة التجربة الدرامية ودور الجمهور .

ونستطيع أن نستدل على رؤية (أرسطو) للـنساء من العديد من المعايير التى وضعها بـخصوص طبيعة الشـخصية الدرامية فـى الفصـل الخامس عـشر مـن كتابه ؛ فهو يقول فى هذا الفصل (فى ترجمة «جولدن» للنص من اليونانية إلى الإنجليزية) : «ينـبغـى أن تتسم الـشخصيـة الدراميـة أولاً وقبـل كـل شىء بالفضيلة . . . . ولا تقتصر الفضـيلة على فئة واحدة من الأفراد دون غيرها . فالمرأة لـها فضائلـها الخاصة ، وكذلك الـعبد ؛ وذلك رغم أن المـرأة أقل شأنًا

وأدنى منزلة ومقامًا من الرجل ، وأن العبد يتسم بالوضاعة فى كافة جوانبه» (السطور ٢-٨)[١٥] .

وفى ترجمة أخرى تجرى الفقرة على النحو التالى : «وبالنسبة للشخصيات الدرامية . . . . ينبغى أن تتمتع أولاً وقبل كل شىء بالفضيلة . . . لكن الفضيلة توجد فى كل فئة وطبقة من البشر ؛ فهناك فى الواقع نساء فاضلات وعبيد طيبون ، وذلك بالرغم من أن فئة النساء فئة تابعة متدنيّة ، ورغم أن طبقة العبيد طبقة حقيرة وتافهة»[١٦] . إن (أرسطو) يبدأ تعريفه للشخصية التراجيدية فى هذه الفقرة بشرط أخلاقى : فالشخصية لابد وأن تكون فاضلة حتى تصبح تراجيدية . ويفصح غياب أيّة إشارة للرجال فى هذه الفقرة عن افتراض ضمنى يرى فى المواطن الذَّكَر المعيار القياسى للفضيلة ، لكنه يرى أيضًا أن هذه الصفة قد تتوافر فى فئات أخرى . وهكذا يربط (أرسطو) الفضيلة بالفئة أو الطبقة الاجتماعية ، كما يربطها أيضًا ، وهذا هو الأهم ، بالنوع البيولوجى ؛ فهو لا يتورع عن مقارنة العبيد كطبقة اجتماعية بالنساء كنوع بيولوجى ، ويرى أن المواطنين الذكور يشغلون أعلى منزلة فى التصنيف الهرمى لطبقات المجتمع ، ويليهم فى منزلة أدنى ، المواطنات من النساء ، بينما يأتى العبيد فى قاع هذا السلم الاجتماعى . ورغم أن العبيد قد يتمتعون بقدر من الخير والفضيلة ، إلا أنهم لا يصلحون كموضوعات للتراجيديا ، لأنهم فئة «حقيرة» أو «تافهة» . ونحن نعلم من النصوص الدرامية اليونانية التى حفظها لنا الزمن أن التراجيديا اليونانية كانت تختص بالصراعات التى تدور فى محيط العائلات المَلَكيّة ، وكان وضع المرأة فيها غامضًا ، فرغم أن المرأة قد تصلح موضوعًا للتراجيديا ، إلا أن (أرسطو) يقول ضمنًا بأنها - كموضوع للتراجيديا - تُعدّ أقل منزلة وشأنًا من الرجل .

وإذا كانت الفضيلة هى أول صفة ينبغى أن تتوافر فى الشخصية الدرامية وفقًا لكتاب فن الشعر ، فإن «الفعل المناسب» يمثل الصفة الثانية ؛ فالشخصية

التراچيدية ينبغى ألا تأتى من الأفعال ما لا يتسق مع طبيعتها . ويعلق (إلس) (Else) على هذه الصفة فى ترجمته لفن الشعر قائلاً : «إن مبدأ اتساق الأفعال مع الشخصية لا يمثل فى حقيقة الأمر مبدأ منفصلاً عن مبدأ الفضيلة ، بل هو نتيجة طبيعية تترتب عليه» (السطر ٤٥٨). ومن ثَمَّ، يصبح اتساق الفعل مع الشخصية خاصية من خصائص الشخصية النبيلة ، تمامًا مثل الفضيلة. ويذكر (أرسطو) هذه الملحوظة فى معرض الحديث عن الشجاعة والقدرة الفكرية؛ باعتبارهما من الخصائص المناسبة للشخصية التراچيدية ؛ فهو يقول - فى ترجمة (إلس) - : «فالشخصية الدرامية قد تتسم بالشجاعة (أو الرجولة)، لكن هذه السمة لاتناسبها إذا كانت شخصية امرأة (فالشجاعة والذكاء ليستا من السمات التى تميز المرأة)» (السطور ٥٤ أ ٢٤ - ٢٦) . وفى ترجمة (جولدن) تأتى العبارة على النحو التالى : «فمن الممكن أن تتسم شخصية الإنسان بالرجولة ، لكنه ليس مناسبًا للمرأة أن تظهر هذه الخاصية ، أو خاصية الذكاء التى تقترن عادة بالرجال» (السطور ٥٤ أ ٩-١٢) . إن (إلس) يستخدم كلمتى الشجاعة والرجولة بالتبادل باعتبارهما تعنيان نفس الشىء، مشيراً بذلك إلى أن الذكورة والشجاعة شىء واحد . كذلك تشير ترجمته للفقرة السابقة إلى أن النوع البيولوچى للإنسان هو الذى يحدد ملامح شخصيته، وإلى أن الشخصية التراچيدية تناسب الذَّكَر لأن الرجولة تفيد ضمنًا صفة الشجاعة . أما الأنثى فلا يليق بها أن تتسم بالرجولة - أى أن تكون شجاعة أو ذكية . ورغم أن ترجمة (جولدن) لنفس الفقرة لا تذكر صفة الشجاعة صراحة ، إلا أنها تذكر صفة الذكاء الفكرى ، مما يعنى بوضوح أن الذكاء كخاصية ضرورية للشخصية التراچيدية لايتوافر فى النساء ، بل يقتصر فقط على جنس الرجال - تمامًا مثل صفة الرجولة التى تعنى ضمنًا الشجاعة . وترتكز فرضيات (أرسطو) هذه على التقاء الواقع الاجتماعى بالقواعد الجمالية، واتفاقهما معًا فى تهميش المرأة ونفيها خارج حدودهما ، واعتبار أن وظيفتها

الوحيدة هى أن تقدم نقيضًا للرجل يساعد على تحديد ملامحه وتمييز خصائصه. وهكذا ، ومرة أخرى ، تصبح المرأة فى نظرية (أرسطو) عنصراً غائمًا ، لا ملامح له ، مما يفسح المجال للتركيز على الذات المذكورية بصورة كاملة . أما المرأة ، فيقتصر دورها فى الحدث التراچيدى على المساهمة فى تحديد ملامح الشخصية الدرامية الذكورية .

لكن الأمر لا يقتصر على ذلك ؛ فالزعم بافتقار المرأة إلى الذكاء الفكرى لايجردها فقط من صلاحية القيام بأدوار البطولة التراچيدية ، بل قد يفضى إلى نفيها تمامًا خارج التجربة الدرامية برُمَّتها ، أو خارج مجال الفن أو المحاكاة .

إن (أرسطو) يربط فى الفصل الرابع بين فعل التمثيل وفعل التّعلُّم بالنسبة لكل من الفنان والمتفرج ، فيقول :

«إن الفنان يتعلم دروسه الأولى من خلال المحاكاة ، كما يستمتع الناس بمشاهدة الأدوار التى يمثلها ، وذلك لأنهم يتعلمون من خلال المشاهدة كيف يستدلون على الفئة أو الطبقة التى ينتمى إليها كل شىء يرونه» (السطور ٤٨ب ١٥-١٧) .

إذن، فمتعة المحاكاة هى متعة تعليمية فى حالة كل من المحاكى والمتلَّقى لفن المحاكاة. ولما كان الذكاء خاصية ترتبط بالذكورة ، من وجهة نظر (أرسطو)؛ فإن القدرة على الاستمتاع بالفن تصبح بدورها مقصورة على الرجال .

ولم يتوصل المؤرخون حتى الآن إلى رأى قاطع بالنسبة لتكوين الجمهور فى المسرح اليونانى . فبينما يرى فريق أن اقتصار حق مشاهدة العروض على الأفراد الذين يتمتعون بحق المواطنة الكاملة قد يعنى أن النساء لم يكُنّ جزءاً من هذا الجمهور ، يرى فريق آخر أن تعليقات (يوريبيديس) الساخرة على النساء الحاضرات بين الجمهور تُعدُّ دليلاً قاطعًا على تواجدهن . لكن ثَمَّة فريق ثالث يعارض هذا ويؤكد استحالة قبول أى من مقولات (يوريبيديس) كدليل يُعتدُّ به،

وذلك بسبب نبرة السخرية التى تشيع فى كل كتاباته . وإذا فحصنا الأمر فى ضوء الخصوصية النوعية (الذكورية) التى ميزت المسرح اليونانى ، وفى ضوء أفكار (أرسطو) عن التراجيديا ، سنجد أنه من الأرجح أن النساء لم يكُنَّ جزءًا من الجمهور ، أو أنهن (كما قد يشى بذلك الفصل الرابع من كتاب فن الشعر) إذا تواجدن ، كن يمثلن فئة أقل منزلة من الرجال . ونخلص من هذا إلى أن الذكر لم يكن فقط يستحوذ على حق ممارسة الفن المسرحى ، ويمثل الشخصية التراجيدية النموذجية ، بل ربما كان أيضًا المُتلقِّى الوحيد للتجربة المسرحية .

وبالإضافة إلى هذا ، نجد أن وظيفة الفكر فى تصور (أرسطو) للتراجيديا تنحصر فى مساعدة البطل على الاختيار الصحيح وتسهيل اتخاذ القرارات الصائبة (السطور ٥٠ب -١٣) ؛ كما أن وظيفة الشفقة والخوف ، وكذلك الإدراك (أو التعرُّف) ، هى تدريب الجمهور على الاختيار السليم وحثّه على الاستمتاع بالإدراك . ولما كانت المرأة فى نظر (أرسطو) تفتقر إلى الذكاء اللازم لإدراك الخيارات المطروحة أمام البطل ، فإن (أرسطو) يستثنيها من هذه التجربة، كما ينكر قدراتها على التفكير والتدبُّر وتقليب الأمور على أوجه عدة. ويفصح (أرسطو) عن هذا صراحة فى فن الشعر حين يقول : «إن العبد يفتقر تمامًا إلى ملكة التفكير والتأمل ؛ أما المرأة فلديها هذه الملكة ، لكنها ملكة تفتقر إلى القوة وسلطة النفاذ»[١٧] .

ويمكننا أن نخلص من هذا إلى أن المرأة ليست بحاجة إلى التدرُّب على الاختيار واتخاذ القرارات ؛ لأنها لا تمتلك سلطة اتخاذ القرار وفرضه ؛ ومن ثَمَّ، فإن الدراما لا تؤدى وظيفة نافعة بالنسبة لها ، ولذا تُحرم من متعة مشاهدتها . ولا يقتصر الأمر على الفكر ، بل إن الحوار أيضًا يبدو فى ضوء حديث (أرسطو) خارج مجال عالم المرأة ؛ ففى غياب السلطة يصبح الحديث شيئًا غير لائق . ويؤكد (أرسطو) هذا فى نفس الفقرة فيقول : «تتجلى شجاعة الرجل فى إصدار الأوامر ، لكن شجاعة المرأة تتجلى فى طاعتها . . . فكما

قال الشاعر 'الصمت تاج المرأة ، لكنه ليس بالمثل تاج الرجل'[١٨] . لقد نفى (أرسطو) عن المرأة أية خصائص تراجيدية ، وأنكر عليها الذكاء ، وسلطة التدبر واتخاذ القرار ، وحق الحديث ؛ وكان هذا بمثابة نفى لها خارج التجربة الدرامية ، فكأن الدراما لا تناسب تلك الفئة من المجتمع التى تنتمى إلى النوع المسمى بـ «النساء» . وفى مواجهة هذا ، لا تملك القارئة النسويّة ، التى تتوحد مع جنسها من النساء ، إلا أن تقرأ «ضد النص» وأن تعارضه ؛ بل إنها فى الوقع لا تلبث أن تكشف أن النص لا يفترض أصلاً أنها ستكون من قرائه ويتوجه إلى الرجال فقط . وسواء شعرت بالغضب الشديد وهى تقرأ إهانات (أرسطو) أو شعرت بالشفقة العميقة وهى تتمثل حال نساء ذلك العصر ، ونفيهم عن ساحة الدراما ، لن يفيدها ذلك شيئًا لأن عالم النص الأرسطى يقصيها تمامًا خارجه . وهنا تجد القارئة النسويّة نفسها أمام نص ينفى عنها كأنثى أية مؤهلات أو كفاءات تُمكّنها من دراسة أو ممارسة الدراما .

ولما كان نص كتاب فن الشعر يتمتع بمكانة بارزة فى تاريخ الدراما ، وفى الدراسة العلمية لهذا التاريخ ، فإن إقصاء القارئة النسويّة عن هذا المجال يكتسب أبعادًا أكثر اتساعًا وشمولاً . ورغم ذلك ، تستطيع القارئة النسويّة فى مقابل هذا أن تكتشف منهج عملية الإنتاج الأبوية وفرضياتها ، وأن تبدأ فى فهم تحالف المسرح - كما يصفه (أرسطو) - مع تحيُّز المجتمع الأبوى للرجل . إن دراسة تطور هذا التحالف من شأنها أن تسهم فى تحليل المسرح المعاصر تحليلاً نسويًا ، وأن تساعد فى تطوير الاستراتيجيات اللازمة لفضح الصورة الخيالية للمرأة التى تطرحها النصوص الكلاسيكية . ففى مجال الممارسة المسرحية لفن المسرح تستطيع من تمارس هذا الفن من المنظور النسوى أن تطرح مفهومًا لمسرحية ليسستراتا ، على سبيل المثال ، لا باعتبارها مسرحية تنتصر للنساء ، كما جرى العرف ، بل كعرض يقوم فيه الرجال بأدوار النساء لأن هذا النوع من العروض يناسب نوعية المزح والدعابات الساخرة عن أثداء النساء والأعضاء الذكورية للرجال التى ترد فى النص . وتستطيع مخرجة المسرح

النسويّة أن تجعل رجلاً يلعب دور (ميديا) ؛ لتبرز التحيز الأبوى فيما يتعلق بالملكية والغيرة ، واعتبار الأطفال ملكًا للرجل ومن متعلقاته . كذلك تستطيع الممثلة التى تعتنق الفكر النسوى . أن تتخلص من النظرة التقليدية إلى مثل هذه الأدوار الكلاسيكية باعتبارها أدوارًا هامة فى حياتها الفنية . وقد ينتهى الأمر بأن تقرر كل المُمارِسات لفن المسرح والباحثات فى مجاله أن مثل هذه المسرحيات الكلاسيكية لا يجب أن تشكل جزءًا من الأدب المعتمد ، وأنها ليست ذات أهمية محورية فى مجال دراسة المسرح أو ممارسته .

خامسًا : المسرح الإليزابيثى

وفى العصر الإليزابيثى تكررت التجربة اليونانية بحذافيرها ، فشهدت تلك الفترة إعلاء شأن كتاب فن الشعر لأرسطو ، ومحاكاة الأسلوب الكلاسيكى فى الكتابة عن وعى ، واستيلاء الممثلين الذكور على الأدوار النسائية . وكما حدث فى اليونان ، كانت المحاولات المسرحية الأولى فى انجلترا تسمح للنساء بالمشاركة فى العروض ، فكانت النساء من العامة يشاركن بالتمثيل فى بعض العروض المحلية التى كانت تقدمها طوائف الصناع والتجار ، كما كانت السيدات الموسرات يشاركن فى المباريات العامة ، وفى أداء المسرحيات التنكرية (masques)، التى تجمع بين الشعر والرقص والموسيقى ، وتصور شخصيات رمزية أو أسطورية ، وتتميز بفخامة الملابس وتعقيدها ، وبالحيل والمؤثرات البصرية المبهرة . ولكن ما إن تحول المسرح إلى مهنة احترافية ، حتى قام بنفى النساء مرة أخرى خارج ساحة الأداء .

وكما حدث فى حالة المسرح اليونانى ، تتجاهل الدراسات النقدية والتاريخية لهذه الفترة حظر الظهور العلنى لجسد الأنثى وصوتها آنذاك ، ولا تشير إليه إلا نادرًا . فإذا حاولنا تتبُّع نشوء هذا العرف وتفسير أسبابه ، فلن نجد من القرائن والبيِّنات إلا أقل القليل . ففى كتاب **المسارح الإنجليزية المبكرة** ، وهو المرجع العلمى الرئيسى لهذه الفترة ، لا نجد تفسيرًا لنفى النساء عن

خشبة المسرح سوى ما يرد فى ملحوظة عابرة تقول ، إنه فى غيبة أى أحكام مدنية أو كنسية تُحرِّم ظهور المرأة كممثلة على المسرح ، فمن المرجح أن سبب الإقصاء كان ضعف أصوات النساء الذى يجعلهن لا يصلحن للأداء فى المسارح المكشوفة أو فى الكتدرائيات ، وافتقار النساء أيضًا إلى أى تدريب فى فنون الخطابة والإلقاء[19] . ويقترح فريق آخر من النقاد أن جهل النساء بالقراءة كان السبب فى إقصائهن عن المسرح . وإذا كانت النظرية الأولى لا تطرح جديدًا ، وتكتفى بتدعيم الفكرة القائلة بأن شيئًا فى التكوين البيولوجى للمرأة يجعلها غير صالحة للأداء العلنى ، فإن كلاً من النظريتين تفشل فى تقديم تفسير مقنع لمنع المرأة آنذاك من تلقى أنواع التدريب اللازمة لممارسة فن المسرح .

إن السبب فى تكرار ظهور المسرح الذكورى الخالص فى العصر الإليزابيثى يكمن فى عودة ظهور نفس المُركَّب الفكرى الأثينى ، بعناصره السياسية والأسطورية والثقافية ، بعد أن تم استيعابه وتمثُّله فى التراث المسيحى . لقد قامت الثقافة التى غلب عليها الطابع المسيحى بمراجعة الصورة الخيالية الكلاسيكية للنوع الأنثوى ، وأعادت طرحها فى سياق الجنس . وكانت النظرة إلى النساء الممارسات للمسرح فى إطار الجنس قد بدأت تتشكل قبل ذلك بقرون، حين حَرّمت الكنيسة الكاثوليكية النشاط المسرحى باعتباره فسقًا وفجورًا؛ وكانت ممارسة النساء للتمثيل ترتبط فى الأذهان بالدعارة ، وهى فكرة ورثها العالم المسيحى عن اليونان وروما كجزء من التركة الكلاسيكية . وفى أواخر العصور الوسطى كانت الكنيسة قد نجحت فى ترسيخ فكرة أن السلوك الجنسى المنافى للأخلاق هو دائرة من اختصاص المرأة ، ويقتصر عليها دون الرجل ، أى أن وجود العاهرات هو السبب فى ظهور البغاء ؛ وإذا كان كبح البغايا بصورة عامة يفضى إلى كبح البغاء ، فإن منع النساء بصورة خاصة من ممارسة المسرح يحول دون تحوّل المسرح إلى مجال للسلوك الجنسى المنافى للأخلاق . وهكذا أصبحت الأنثى كنوع مسئولة عن السلوك الجنسى للذكر ، وحارسة عليه، باعتبارها المثيرة لهذا السلوك والمحرضة عليه[20] . وأصبح جسد

الأنثى مرادفًا لـلجنس ، وموقعًا لـه . فإذا سُمح للنسـاء بالتمثيـل فى الأماكن العامة ، ستثير الصور الجنسية المنقـوشة على أجسادهـن استجابة جنسية من الرجال تتسبب فى اختلال نظام جسد المجتمع .

وقد أضـاف التصـور الكلاسيـكى للـمرأة والرجـل ، باعتبـارهما نـوعين متناقضين ، بُعداً آخر لقهر الأنثى فى تلك الفترة . ففى إطار الفكر المسيحى ، كان ارتبـاط الأنثى بالأمـور الجنسيـة يوضع فى مـقابل ارتبـاط الذكر بالـشئون الروحانية ، ويقف عـلى طرف النقيض منه ، مما أدى إلى ارتبـاط امتناع الذكر عن معاشرة النساء بممارسته للنشـاط الثقافى والإنتاج الفكرى . وهكذا صاحب منع ظهور الأنثى جسديًا فى الحياة العامة ، منْع ظهورها المجازى - فكريًا - فى الإنتاج الثقافى أيضًا .

لقد كان غيـاب صوت المرأة فى مجال الأدب ، والفلـسفة ، واللاهوت ، وفروع المعـرفة الأخرى ، النـظير الفكـرى لغيابهـا الجسدى عن المـسرح وفرق الإنشاد الجـماعى فى الكنـائس ؛ فقد أدى النـموذج الفكرى السـائد - الذى يضع الذكر والأنثى كنقيضين فى سلسلة من الثنائيات المتعارضة - إلى منع المرأة من تولّى الوظائـف العامة فى الكنائـس ، كما حرَّم عليها دخـول المدارس التى كانت جميعها تابعة لإدارة الكنيسة فـى تلك الفترة . وكانت نتيجة معادلة المرأة بالجنس، داخل نموذج التمييز النوعى للذكر والأنثى، أن حُرمت المرأة - كما يذكر لنا كتاب المسارح الإنجليزية المبكرة - من فرص تـدريب صوتها، ومـن دراسة فـن البلاغة وفنـون اللغة المكتوبـة. وصاحب تحول الأنثـى إلى كيـان جنسى/ لا ثقافـى، وعزلها عن الثـقافة والإنتاج الثـقافى ، منع تـصوير البعد الجـنسى للحياة - الذى كان قـد أصبح مرتبطًا بالنوع الأنثوى - تصـويراً جسديًا حاضراً فى مجال الثقافة ؛ فغياب جسد الأنثى عن الساحة العامة ينفى عن الصور التى تنتجـها الثقافة لـلجنس شبهة الجـسدية والغرائزيـة ، بل ويمتص البعـد الجنسى للحياة داخل النظام الرمزى الذى ينتـمى إلى المجال الروحى - ومنه اللغة على

سبيل المثال . ولقد نبت المسرح الإليزابيثى من هذه التقاليد والممارسات والأعواف الثقافية ، فكانت المدارس ومجموعات الإنشاد التابعة للكنائس هى التربة التى أنبتت أول ممثلين عرفتهم هذه الفترة ، فحددت بذلك موقع النشاط المسرحى ، وحصرته داخل عالم ذكورى خالص ، ينفى الأنثى / الجنس خارج حدوده ، ويلتزم فيه الرجال بعدم معاشرة النساء .

وهكذا برز المسرح كموقع لا يجوز فيه تصوير الرغبة أو البعد الجنسى للحياة تصويراً جسديًا حيًا ، وكان عليه أن يعتمد على اللغة وحدها فى إبرازه. وحين بدأ (شكسبير) يكتب مسرحياته ، كان المسرح قد انفصل عن المؤسسات التى تساندها الكنيسة ، وانتقل إلى مجال العرض المسرحى العلمانى ؛ ورغم ذلك ، ظل محتفظًا بجذوره القديمة بدرجة ملحوظة ، ودون أن يغير من طبيعتها المتأصلة .

وكان تمثُّل الذكور لأدوار النساء ، عاملاً هامًا فى تخفيف الخطر الكامن فى تصوير النوع الأنثوى على خشبة المسرح . ففى مسرح (شكسبير) ، أصبح تمثيل الصور الخيالية للأنثى (بما تنطوى عليه من أبعاد جنسية) مهمة يُعهد بها إلى الأولاد دون طور البلوغ . والواقع أن هذه الفترة فى مجملها قد اعتمدت على الأطفال الذكور فى معظم عروضها المسرحية ؛ فقد بدأت بمسرحيات يؤديها أطفال المدارس والإنشاد فى الكنائس ، ثم تطور الأمر إلى إنشاء فرق مسرحية من الأولاد والرجال على غرار فرقة شكسبير ، ثم برزت فى نهاية الفترة فرق مسرحية تقتصر على الأطفال الذكور فقط . وكان هذا التركيز المسرحى المكثَّف على الأطفال الذكور ينطوى على بعض الحلول للمشكلة التى تمثلها معادلة الأنثى بالجنس ؛ فنجد مسرحيات (شكسبير) ، على سبيل المثال ، تنسب إلى الأطفال الذكور عددًا من الخصائص التى ألصقها (أرسطو) فى الماضى بالنساء . ويتضح هذا حين نقارن الفقرة التى ترد فى حديث (أرسطو) عن تاريخ الحيوانات ، والتى يصف فيها الأنثى بأنها . . «لعوب عابثة ، أقل صراحة

وبساطة ، وأكثر هوائية واندفاعًا من الرجل ، تبكى لأقل الأسباب وتميل إلى المكر والخديعة»[21] بالحديث التالى ، الذى يرد على لسان (روزالايند) (المتنكرة فى زى رجل) فى مسرحية كما تهوى ، والذى تشرح فيه لـ (أورلاندو) كيف تمكنت حين كانت «صبيًا صغيرًا» من تعليم رجل بالغ كيف يكسب ود امرأة، وتقول فيه :

«كان عليه أن يتخيل أننى حبيبته ، المرأة التى يعشقها ، وكان عليه أن يخطب ودى كل يوم . وفى الميعاد المحدد كنت أنا كشاب حديث السن ، ومتقلب الأهواء والمشاعر ، أعامله بأنوثة ، وانتقل من الشوق والإعجاب إلى الكبرياء وغرابة الأطوار ، والتصنُّع والسطحية ، وتقلُّب المزاج ، فلحظة أبكى وأذرف الدموع مدرارًا ، ولحظة أشرق بالابتسامات . كل عاطفة يصاحبها انفعال . وحين لا توجد أيّة عاطفة أختلق أى انفعال يمكن تصوره ، وذلك لأن النساء والصبية أنعام من نفس الفصيلة واللون إلى حد كبير» . (الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، الأبيات ٣٧٨ - ٣٨٩) .

لقد كان الأطفال الذكور يشغلون - بحكم حداثة سنهم - نفس الدور الاجتماعى الذى تلعبه النساء ، وهو دور التابع المعتمد على الذكر البالغ ، والأقل منه شأنًا ومنزلة . ومن ثَمَّ كان الأطفال الذكور يقومون بتمثيل النساء على المسرح ؛ لأنهم يشتركون معهن من وجهة نظر المجتمع فى نفس الصفات الاجتماعية .

وقد استغل (شكسبير) هذا العرف الثقافى الإليزابيثى فى مسرحه، فأبرز عادة تنكُّر الذكور فى ملابس النساء وأدوارهن، وألح عليها، خاصة فى مواقف الغرام والرغبة - وهى مواقف كان عصره يعتبرها أساسية فى تحديد النوع وتمييز الذكر عن الأنثى . وزيادة فى التأكيد على هذه العلاقة بين تنكُّر الذكور فى أدوار النساء وبين الجنس ، لجأ (شكسبير) إلى حيلة التنكُّر المزدوج أو المُضَاعف: ففى خمس من مسرحياته (هى سيدان من فيرونا وتاجر البندقية

وكما تهوى والليلة الثانية عشرة وسيمبيلين) تتنكر الشخصيات الأنثوية الرئيسية في ملابس الذكور . ورغم أن نفى الجسد الأنثوى عن خشبة المسرح ، والاستعاضة باللغة عن التمثُّل الجسدى للجنس ، قد حافظ على الطابع الذكورى الخالص للمسرح ، إلا أن استبدال صبيَة يتحدثون لغة تضفى على مظهرهم صبغة الإشارة الجنسية بالنساء ، قد جعل هؤلاء الذكور مثار شهوة جنسية لدى جمهور الرجال . ويتضح هذا من الفقرة التى أوردناها من قبل من مسرحية كما تهوى ، والتى يُفضى فيها قيام صبى بدور امرأة إلى نوع من المداعبة الجنسية المثلية للرجال ؛ وهى مداعبة تدور على عدة مستويات : فعلى المستوى الواقعى يدور المشهد بين ذكرين - الصبى الذى يقوم بدور (روزالايند) والرجل أو الصبى الذى يقوم بدور (أورلاندو) ؛ وعلى مستوى آخر نجد امرأة خيالية مُفتَرضة ، تُدْعى (روزالايند) تداعب (أورلاندو) مداعبة جنسية بينما تتحدث إليه باعتبارها صبيًا ، وعلى مستوى ثالث يصور لنا الحوار لعبة غَزَل تدور بين صبى ورجل عاشق ، يتخيل أن هذا الصبى هو المرأة التى يعشقها . وتتميز هذه الفقرة بالملاحية وخفة الظل ، إلى جانب الإثارة ودغدغة الحواس، مما يضاعف من قدرة الصبى المتنكر فى دور المرأة على تحقيق علاقة جنسية مع ذكر آخر .

وفى هذا الموقف ، تصبح تلك «المرأة» الخيالية التى تشير إليها شخصية (روزالايند) ، مجرد وسيط يسهّل ويكثّف عملية الغزل والإثارة الجنسية المثلية المتبادلة بين ذكرين .

ويمضى (شكسبير) إلى أبعد من هذا ، فيجعل الجمهور طرفًا فى عملية الغزل المثلىّ هذه ؛ ففى نهاية المسرحية ، يظهر الصبى الذى قام بدور (روزالايند) ليلقى الخاتمة ، ويفصح عن هويته الحقيقية كذكر ، ويداعب الرجال فى الجمهور مداعبة جنسية مباشرة صريحة ، فيقول :

«سأبدأ بالنساء فأستحلفهن بالحب الذى يحملنه للرجال أن يرين فى هذه

المسرحية ما يستحق الإعجاب قدر ما يروق لهن . كما أستحلفكم أيها الرجال بالحب الذى تكنُّونه للنساء أن تشاركوا النساء فى الإعجاب بالمسرحية . ولو كنت امرأة لقبلت كل من له لحية تروق لى وبشرة تعجبنى وأنفاس لا تنفِّرنى . وأنا واثق أن كل أصحاب اللحى الجميلة والوجوه البديعة والأنفاس العطرة سوف يشيعوننى بالتصفيق، حين أنحنى لقاء عرضى الكريم بتقبيلهم جميعًا» .

وفى هذه الفقرة يفصح الممثل الصبى عن هويته كَذكر بعد تحية مقتضبة للحب الذى يربط بين الجنسين ، ولكنه يستمر رغم ذلك فى استدعاء هويته الخيالية داخل المسرحية كأنثى ليوحى برغبته فى تقبيل الرجال . والجدير بالملاحظة هنا أنه لا يوجِّه عبارة غزل مماثلة للنساء الحاضرات فى الجمهور ، بل إنه يستخدمهن فى الواقع لإبراز الرجال باعتبارهم مصادر الشهوة . وبعد قائمة اللحى البديعة ، والوجوه الجميلة ، والأنفاس الطيبة العطرة ، التى يذكرها الممثل الصبى فى خفر وحياء ، يثنى ركبتيه ، كما تفعل النساء عادة عند التحية، وينصرف . وتقدم هذه الخاتمة مثالاً واضحًا يؤكد الفكرة التى طرحتها (ليزا چاردين) (Lisa Jardine) فى كتابها ولا يزال الحديث عن البنات (Still Harpirg on Daughters) حين قالت : «عندما تلفت الشخصيات النسائية فى كوميديات (شكسبير) الانتباه إلى هويتها الملتبسة التى تجمع بين الذكر والأنثى. . فإن الإثارة الجنسية التى تنتج عن هذا ترتبط بالجانب الذكورى فيها أكثر من الجانب الأنثوى»[٢٢] .

ويمثل قلق فئة المتطهرين إزاء مسرح (شكسبير) فى تلك الفترة دليلاً إضافيًا على تلاعبه بإثارة الشهوة الجنسية المثلية . بل إن ثورة المتطهرين على تفسُّخ المسرح وانحطاطه ، كانت فى الواقع تنصبُّ مباشرة فى معظم الأحيان على عادة تمثيل الصبية لأدوار النساء . ورغم أن كتابات المتطهرين تتسم عادة بالتعصب ، ولا تُعدُّ تقارير موضوعية تصف ذلك العصر ، إلا أنها تمدنا بمعلومات عن القلق والمخاوف التى تولَّدت فى تلك الفترة من كراهية النساء

واشتهاء الـرجال للرجال . فالعـديد من عظات المتـطهرين التى وصلـت إلينا ، ترتكز على مُـقتطَف من سفر تثنية الاشتراع فـى التوراة (٢٢ : ٥) يـحرِّم ارتداء جنـس لملابس الجـنس الآخر بـصورة خاصـة ، فيقـول : «لا ترتدى المـرأة ما يختـص بالـرجال ، ولا الرجـل أثواب النـساء ، وجمـيع من يـفعلـون ذلك مكروهـون من الرب» ، لقد ركز المـتطهرون على الـفروق النوعية الـظاهرة ، وعلى علاقة هذه الفروق باشتهاء جنس للجنس الآخر ، وسجلوا كتابة أن تمثيل الصبـية للأدوار النسائـية يشجع الاستـجابات الجنسيـة المثلية لدى بـعض أفراد الجمهور مـن الرجال «الذين بلغ عشـقهـم للممثـلين الصبية المتنـكرين فى زى النساء مبلغًا جـعلهم يخطبون ودهم بالكلمـات والخطابات وما إلى ذلك» (بلاء الممثلين أو مأسـاة الممثلين ١٦٣٢) ، كما أفتى بعض المتطـهرين - مثل (فيليب ستابز) - أن هؤلاء الـصبية «لوطيون يعرضـون بضاعتهم من القبـلات الفاسقة والأحضان الخليعة» ، على خشبة المسرح (تشريح المفاسد ١٥٨٣) . وقد نرى فى ردود أفعال المتطهرين هذه خلطًا لـلأمور ، فهى تجعل من السلوك الجسدى للممـثلين الصبية مصـدر الإثارة الجنسية بدلاً من الـلغة ، وبهذا تغفل وظـيفته كأحد الحيل المسرحية . ورغم ذلك ، تسجل لنا هذه الآراء ملحوظة مفادها أن الإثارة الجنسية المثلية كانت تُوظَّف فى إمتاع الجمهور الإليزابيثى والترفيه عنه .

وقد عبر بـعض النقاد التـقليديين عن نفـس الملحوظة ، ولكـن فى سياق أدبى، وبصورة أكثـر تهذيبًا ، فاستخدموا فلـسفة الجمال كإطار لتبـرير الظاهرة والدفاع عن شرعيتها . ومن هؤلاء النـقاد (هارلى جرانفيل باركر) الذى وصف مسرحيـات (شكسبير) بأنهـا أنتجت مسرحًا لا نسـاء فيه ، ويخلو من التـجسيد المـادى للشـهوة الجنـسية ؛ وانطـلق مـن هذا إلى وصـف مسرحـية أنطونيو وكليوباترة بأنهـا «تراچيديا تـدور حول الجنس دون مشهـد واحد يثير الـشهوة الجنـسية» ، ثم مـضى ليـؤكد أن (شكسـبير) قد اكـتشف أن مـادة التراچيـديا والكـوميديا فـى أعلى درجـاتها حيـوية ويقظـة تقع خارج حـدود الشهوانـية والحسية[٢٣] .

ومثـل هذا التفـسير يقـنن إقصاء المرأة عـن خشبة المـسرح ، ويجعـل من الاشتهاء الجنسى المِثْلىّ للممثلين الصبيَـة الذين يرتدون ملابس النسـاء أمرًا طبيعيًا ومشروعًا ، وذلـك من خلال التـأكيد علـى الأداء الشكلـى أو النمطـى الذى يتطلبه المسرح الـذى يقتصر على الرجال فقط . فتفسير (جـرانفيل باركر) يؤكد أن تنكُّر الصبِيَة فـى ملابس النساء ، يبـرز عنصر الخداع والإيهام والـتصنُّع فى اللعبة المسرحية بصورة مكثفة ، وبهذا يبـرز حقيقتها كتكوين جمالى ويضعه فى الصدارة .

وكثيرًا مـا يورد المناصرون لهذا الـتفسير مقـتطفًا من (جوته) كتـبه بعد أن شاهد الـذكور يلعبون أدوار الـنساء وقال فيه : «لـقد استدعى هذا إلـى الذهن بوضوح فكرة المحـاكاة ، أى فكرة الفن . . وأفرز نوعًا من الإيـهام الذى يعى ذاته كإيهام مسرحى»[٢٤] . وتستند هذه التقاليد النـقدية الأبوية ، التى تبرر تنكر الذكور فى مـلابس النساء وأدوارهن تبريـرًا فنيًا فى ضوء فلسفـة الجمال ، إلى نفس المبادئ التى اسـتندت إليها الكنيسة فى إقـصاء المرأة فى أول الأمر ، وهى المبادئ التى تقول بأن حياة الذكور فى معزل عن النساء تسمح لهن بالمشاركة فى أنشطـة الحياة العامـة وبالإنتاج الفـنى . والاختلاف الـوحيد هو إحلال الـقيم الجمالية محل القيم الروحية؛ لتأكيد أن استيلاء الذكور على أدوار النساء (الذى ينتج عنه حجب التـجسيد المادى للمشاعر الجنسية على خشبة المسرح والاكتفاء بالتعبير عنها داخل النظام الرمزى للغة) هو مصدر جماليات المسرح باعتباره لعبة إيهام وتشكـيلاً فنيًا مصنوعًا . ويعـنى هذا فى كلمات أخرى أن الـنقد الأبوى يؤكد أن دور «جولـييت» يكون أقرب إلـى فن المسرح ، وإلى جوهـر الممارسة المسرحية ، حين يؤديه صبى بدلاً من أنثى . فـالقول بأن التراجيديا والكوميديا تقعان خارج حـدود الحسية والشهوانية ، يـعنى فى الحقيقة أنهـما خارج مجال الممثلة الأنثـى التى يرى هؤلاء النقاد أنها حسـية وشهوانية بحكم طبـيعة نوعها البيولوجى . وقد أطـلق الناقد البولندى (يات كوت) على هـذا العالم المسرحى الذى يخلو من الإناث وصفًا أكثر صدقًا حين أسماه «أركادية شكسبير المريرة» ،

التى يتمتع فيها الصبى المُخنَّث بحرية اللعب على الألفاظ والصور المجازية التى تتصل بالغَزَل الذى يثير الشهوة الجنسية المثلية[٢٥] .

ومن المفارقات الساخرة أن الدراسات الشكسبيرية النسوية التى تكاثرت وتعددت فى الحقبة الأخيرة ، قد تجاهلت إلى حد كبير هذه الظاهرة ودلالاتها الخبيثة بالنسبة للنساء . فباستثناء (ليزا چارديـن) ، اتبعت الباحثات فى هذه الدراسات فى المقام الأول أسلوب النقد السنوى المبكر ، الذى كان يكتفى برصد وتحليل صور المرأة داخل النصوص ، ولا يلقى بالاً إلى ظاهرة منع النساء من تجسيد هذه الصور من خلال التمثيل . ويتضح هذا الاتجاه فى بعض عناوين هذه الدراسات - مثل النساء فى مسرحيات شكسبير ، أو رجال مأساويون أو دور المرأة . ولأن معظم هذه الدراسات ترصد صور النساء داخل النصوص بدلاً من دراستها فى إطار الممارسة والتقاليد المسرحية ، وتركز على الصور الإيجابية للمرأة المستقلة فى الكوميديات فى مقابل الصور السلبية للنساء فى التراچيديات ، نجدها تخلص إلى أن تصوير (شكسبير) للمرأة كان سابقًا لعصره ، أو أفضل تصوير لها فى عصره. ورغم أن معظم هذه الدراسات تتعرض فى مقاطع صغيرة لظاهرة الممثلين الصِبيَة ، فإن قلة منها فقط تنتبه إلى دلالات قيام الذكور بأدوار النساء داخل النص المكتوب ، بل إن بعض هذه الدراسات فى الواقع تنظر إلى هذه الظاهرة نظرة إيجابية ، فتقول واحدة إنها «نتجت من قدرة شكسبير على اكتشاف قصور أفق التوقُّعات التقليدية فيما يختص بالذكر والأنثى» ، وتؤكد أخرى أن «قيام الممثل الصبى بتمثيل أدوار النساء يساهم فى نضوجه»[٢٦] . ومثل هؤلاء الناقدات النسويات يفشلن فى فضح الكراهية العميقة للمرأة التى تنطوى عليها صورة رجل يلعب دور (ليدى ماكبث) ، ، دد عبارة «جرِّدينى من طبيعتى الجنسية» التى توجهها إلى قوى الشر ، ولا يقدمن تبريرًا لاستخدام صيغة «نفى النفى» فى الليلة الثانية عشرة ، التى يتبادل فيها صبيَّان الغرام وهما يلعبان أدوار امرأتين .

وعلى خلاف جمهـور المسرح اليونانى ، كان جمهور مسـرح (شكسبير) لا يقتصر على الـرجال فقط ، بل يشمل النساء أيضًا . ويحـاول بعض النقاد من أمثال (جرانفيل بـاركر) ، إقناع قرائهم بأن النساء فى هـذا الجمهور كن يدركن أكثر من الرجال طبيعة فن المسرح القائمة على التنـكُّر والإيهام ، حين يشاهدن صبيًا يلعب دور «جولييت» ورجلاً يقوم بدور مربيتها .

وقد يتساءل الباحث المسرحى المعـاصر عن مفهوم الجمال الأنثوى فى ذلك العصر الذى كان يسمح لصبى بأن يـلعب دور (كليوباترا) - وقد يتساءل أيضًا: هل كانت الـنساء ينظرن إلى المـسرح نظرة المتطهريـن ؟ - أى باعتباره لعبـة تثير الشهوات الجـنسية المثليَّة ؟ هـل كن يشعرن باللـذة الجنسية عن طريـق مشاهدة الغَزَل المُتبادَل بـين الممثلين الصبـية فى مسرح (شكـسبير) ؟ وكيف كن يـفهمن مشاعرهن الجنسية فى ضوء هذا ؟ من المحتمل أنهن انتهين إلى أن الرسالة التى تقدمهـا هذه المسرحيات تـلخص فى أن النساء لا يخـتلفن عن الصبـية فى هذا الصـدد . ومن المحتـمل أيضًا أن الـتنكر المـضاعف فـى مسرحـية كما تـهوى ومسرحية الليلة الثانية عشرة ، قد شجعهن على الاعتقاد بأن المرأة لا تستطيع فى مجال الجنـس إلا أن تحذو حذو الصبِيَّة فى أسلوب الـتعبير عن الحـب واللهو الجنسى . فإذا كان البعض يرى فى نهايات الكومـيديات الشكسبيرية أمثلة تؤكد قيمـة الزواج بين الرجل و المـرأة فى تدعيم الـنظام الاجتماعـى ، فيمكنـنا من ناحـية أخرى أن نفـسرهـا تفـسيرًا مغايـرًا كنمـاذج تـؤكـد أن الرجــال فـى عروض مسـرح (شكسبيـر) آنذاك كانوا يتـزوجون الرجال ، مما يـولِّد إحساسًا بالإغلاق (Closure) السردى والدرامى .

ما هى ، إذن ، الدلالـة التى تنطوى عليـها صورة هذه الأنثى الخيـالية فى مسرح (شكسبير) ؟ إن هذه المرأة الخيالية تبـرز بوضوح كعملة أو سلعة يتداولها الرجال: «فالنســاء والعلامات والسلع والنقود تتنـقل من رجل إلى آخر»[٢٧] ،

وليست شخصية (روزالايند) فى كما تهوى سوى سلعة للمقايضة فى بورصة الاشتهاء الجنسى المثلىّ بين الرجال ؛ فالهدف من خلقها هو السماح للممثل الصبى الذى يلعبها بأن يلعب دور الصبى فى مشاهد الغزل مع (أورلاندو). لقد كانت هذه الأنثى الخيالية ضرورة للتغلب على تحريم العلاقات الجنسية المثلِّية بين الرجال عن طريق تحويلها إلى قيمة جمالية فى فن المسرح .

وتجعل عملية التحويل هذه من الأنثى الخيالية على خشبة المسرح ، سلعة ضرورية لتسهيل تبادل الشهوة الجنسية بين الرجال - أى وسيطًا جنسيًا فى صفقة بين ذاتين . وقد يفضى استكشاف هذا المستوى من المقايضة إلى اكتشاف مستويات عديدة من المعانى فى مسرحية تاجر البندقية ، التى تربط بوضوح بين النقود والمقايضة والزواج . فوالد (بورشيا) - على سبيل المثال - يضع صورتها فى ثلاثة صناديق ، أحدها من الذهب ، والثانى من الفضة ، والثالث من الرصاص ، وعلى من يتقدم للزواج منها أن يكتشف الصندوق الذى يحوى الصورة ليفوز بها وبثروتها (من خلال صورتها) ، فإذا فشل حُرِّم عليه الزواج إلى الأبد . إن صورة المرأة هنا توضع داخل صندوق هو بالفعل وعاء للنقود ؛ والذَّكَر قد يفوز باللذة الجنسية عن طريق مقايضة صورة الأنثى وإلا اضطر إلى الامتناع عن الجنس مدى الحياة . ويعكس هذا الموقف أحوال المسرح الإليزابيثى.

لقد جسَّد مسرح (شكسبير) قلق العصر ومخاوفه وأعرافه فيما يتعلق بالجنس والمرأة ؛ ولفترة تمكن المسرح من تقديم صيغة ثقافية بدت قادرة على احتواء هذه المخاوف فى إطار آمن من الفن ، يستطيع فيه الممثل الصبى أن يجسد موضوع الرغبة الجنسية فى صورة امرأة تتمتع بقوة الرجال عندما ترتدى ملابسهم ، لكنها تظل فى الأساس مفتقرة إلى الاستقلال لأن من يمثلها صبى. وقد أفضى اقتصار هذا المسرح على الرجال ، وافتقار الممثل الصبى إلى الاستقلال ، إلى الحفاظ على صورة الأنثى كموضوع للرغبة ، لا يمثل خطراً

حقيقيًا ، ولا يمتلك قوة حقيقية ؛ فالنساء الحقيقيات كن غائبات تمامًا عن الوظائف الكنسية ، وعن غالبية المدارس والعروض المسرحية العامة . لكن هذا الحل بدأ يضعف حين فقدت الكنيسة الكاثوليكية سيطرتها المطلقة على الأمور الروحية ؛ فظهور المتطهرين وارتفاع شأنهم قضى على حل الامتناع عن الجنس؛ كما أدى إغلاق المسارح (١٦٤٢) إلى إزالة إطار الفن الآمن . وحين توقف الصبِيَة عن تمثيل أدوار النساء ، انتقلت الصور الخيالية للنوع الأنثوى من مجال المسرح إلى الحياة ، وأُلصقت بالنساء الحقيقيات . وما لبثت تلك الصور الخيالية ، التى أنتجتها الثقافة لقمع النساء وطمس وجودهن ، أن أفسحت المجال لحملات مطاردة الساحرات ، التى تعرضت فيها النساء للقتل والتعذيب عقابًا على خطايا نوعهن المزعومة . وحين أُعيد فتح المسارح بعد عودة المَلَكيَّة (١٦٦٠) سُمح للمرأة بتمثيل أدوار النساء ؛ ولكن مع ظهور الممثلات على خشبة المسرح ، بدأت الكوميديات الداعرة ، والقصص التى تصور الشهوة الجنسية ، تسيطر على المسارح. وهكذا تم إلصاق الصور الخيالية لجنس المرأة بإحكام على النساء الحقيقيات ، فكان ذلك العصر - عصر عودة المَلَكيَّة فى انجلترا - مرحلة الانتقال من صورة الربة العذراء «أثينا» (والملكة العذراء «إليزابيث») ، إلى صورة ربة الجنس فى القرن العشرين . وفى كلتا الحالتين ، لم تفلت المرأة من لعب دور السلعة فى عالم المقايضات الذكورى .

هوامش :

(١) انظر : Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1939, p. 9

(٢) انظر : Gayle Rubin, 'The Traffic in Women : Notes on the "Political Economy" of Sex', in Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York : Monthly Review, 1975.

تناقش هـذه الدراسة استخدام النسـاء كوسيلة لـتبادل المنفعة الاقـتصادية، وذلك من خلال مؤسسة الزواج وعلاقات القرابة .

(٣) انظر : Marilyn Arthur, ' "Liberated" Women In The Classical Era', in Renate Bridenthal and Claudia Koonz (eds.), *Becoming Visible : Women in European History*, Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1977, pp. 67-8.

(٤) انظـر : Nancy Hartsock, *Money, Sex and Power : Toward a Feminist Historical Materialism*, New York : Longman, 1983, p. 187.

(٥) انظر : Page due Bois, *Centaurs and Amazons*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1982, p. 2.

(٦) انظر : William Blake Tyrrell, *Amazons : A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1984, p. 47.

(٧) المرجع السابق ، ص٥٥ .

(٨) المصدر هو أفلاطون . انظر : Edith Hamilton and Huntington Cairns (eds.), *The Collected Dialogues*, New York : Bollingen Foundation / Pantheon Books, 1961, p. 855..

(٩) انظر : Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre*, p. 1.

(١٠) المرجع السابق ، ص٩ .

(١١) انظر : Hartsock, *Money, Sex and Power*, p. 192.

(١٢) المرجع السابق ، ص١٩٨ .

(١٣) كل المقتطفات التى ترد من ثلاثية الأورستيا مصدرها :

The Complete Greek Tragedies, Aeschylus, ed. David Greene and Richmond Lattimore, Chicago : University of Chicago Press, 1960.

(١٤) انظر : Sir Arthur Pickard – Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford : Clarendon Press, 1968, p. 265.

(١٥) انظر : *Aristotle's Poetics*, ed. O.B. Hardison, Tr. Leon Golden, Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1968.

(١٦) انظر : *Aristotle's Poetics : The Argument.*, tr. and ed. Gerald F. Else, Cambridge, Mass. : harvard University Press, 1963.

(١٧) مقتطف من : Mary Lefkowitz and Maureen B. Fant, *Women's Life in Greece and Rome*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1982, p. 64.

(١٨) المرجع السابق .

(١٩) انظر : Glynne Wickham, *Early English Stages*, New York, Columbia University Press, 1959, p. 252.

(٢٠) انظر : Carole Vance, Introduction to Ann Snitow, Christine Stansell and Sharan Thompson (eds.), *Powers of Desire : The Politics of Sexuality*, New York : Monthly Review, 1983, p. 4.

(٢١) كما يرد في : Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters*, Totowa, NJ : Barnes and Noble, 1983, p. 40.

(٢٢) المرجع السابق ، ص٢٠ .

(٢٣) انظر : Harley Granville – Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Vol. 1, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1952, p. 15.

(٢٤) انظر : Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Travels in Italy*, tr. and ed. Charles Lisbeth, London, 1883, pp. 433-4.

(٢٥) انظر : Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, tr. Boleslaw Taborski, London : Methuen, 1965.

(٢٦) انظر : Marianne L. Novy, *Love's Argument : Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill, NC, and London : University of North Carolina Press, 1984, p. 200.

(٢٧) انظر : Luce Irigaray, 'When the Goods Get Together', in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, New York : Schocken Books, 1982, p. 107.

عندما تكتب المرأة للمسرح *

ميشيلين واندور**

لماذا اخترت أن يكون محور هذا الكتاب مختارات مسرحية لكاتبات ؟ للوصول لإجابة لهذا السؤال ، يكفى أن يراجع المرء الكتب التى تضم مختارات أدبية ، ليكتشف إن معظم هذه الكتب التى قدمها رجال تتناول مسرحيات كتبها مؤلفون رجال . والمؤكد أن معظم الناس لا يرون أن هذا العامل بالذات له أهمية ؛ فلقد تعودنا أن نرى الكاتب ككاتب بصرف النظر عن التذكير والتأنيث ، وأن نعتبر إثارة موضوع جنس الكاتب نوعاً من اختلاق القضايا التى لا معنى لها . ومع ذلك ، فإن هذا السؤال نفسه يفرض بالتبعية أن نطرح سؤالاً آخر أكثر أهمية ، ألا وهو : لماذا يفوق عدد كاتبات الرواية المشهورات - سواء فى الماضى أو الحاضر - عدد الكاتبات المسرحيات ؟ وبنظرة سريعة إلى قائمة الأسماء ذائعة الصيت فى مجال الدراما فى الماضى ، لن نجد بالكاد غير اسم (أفرا بن) (Aphra Behn) ؛ وذلك ليس لأن مسرحياتها تُقَرأ وتُمثّل اليوم بالفعل، بل لأنها تُعدُّ أول كاتبة اعتمدت على قلمها كمصدر للرزق.

والحقيقة ، أن قليلاً من الجهد كفيل بأن يكشف لنا أن عدد السيدات اللاتى كتبن أعمالاً مسرحية أكثر مما هو متُصوَّر ؛ ففى كتاب (روزموند جيلدر) ظهور الممثلة (Enter The Actress) المنشور عام ١٩٣١ ، نجد العديد من الأسطر عن راهبة ساكسونية تُدْعى (هروتسوفيتا) (Hrotsvitha)، عاشت فى القرن العاشر ، وكتبت عدة مسرحيات باللاتينية ؛ كذلك فقد لعبت السيدات دوراً حيوياً وهاماً فى جماعات الكوميديا ديلارتى (Commedia dell'arte) فى

---

* هذه الدراسة هى مقدمة المجلد الرابع فى سلسلة مسرحيات بأقلام نساء ، التى حررتها وقدمت لها ميشيلين واندور ، ونشرتها دار (Methuen) عام ١٩٨٥م .

** انظر *Plays By Women*, Vol. 4, Selected and Introduced by Michelene Wandor, A Methuen Paperback, 1988.

• ترجمة : سناء صليحة .

إيطاليا فى القرن السادس عشر ، بل وشاركن بالفعل فى إبداع المادة التى أدّينها . وبالرغم من أنه كان ممنوعاً على النساء الصعود على خشبة المسرح فى انجلترا فى عهد الملكة إليزابيث الأولى ، إلا أن سيدات الطبقة الأرستقراطية كتبن تراجيديات وترجمن الكلاسيكيات لمسرح القصر فى ذلك الوقت .

استمر الوجود غير الشرعى للمرأة فى المسرح حتى عام ١٦٦٠ ، وبعدها أصبح من حق المرأة العمل ممثلة وارتقاء خشبة المسرح . ومع اكتساب حق الشرعية ، تدفق إبداع المرأة ؛ وظهرت العديد من الكاتبات ، كانت أشهرهن (أفرا بن) (Aphra Behn) ، وكتبت نساء غيرها لمسرحى لندن الشهيرين (كوفنت جاردن) و(دورري لين) ، وعرضت المسارح فى الفترة ما بين عام ١٦٦٠ و ١٧٢٠ حوالى ستين مسرحية لكاتبات .

ولقد أظهرت دراسة أجريت مؤخراً أنه فى الفترة ما بين عام ١٩٠٠ و ١٩٢٠ - والتى شهدت أكثر من حملة لإعطاء المرأة حق الانتخاب والتعليم والعمل - كتبت أربعمائة سيدة أعمالاً مسرحية . وهذا لا يعنى بالطبع أنه فى الفترة ما بين القرن السابع عشر والقرن العشرين ، ظلت المرأة عاطلة لا يشغلها شىء ؛ ففى تلك الفترة لعبت النساء دوراً مؤثراً فى تاريخ تطور الرواية . وفى بداية القرن الثامن عشر ، ومع ظهور الطبقة المتوسطة الجديدة التى أفرزت ثقافتها وقيمها ، وخلقت أنواعاً جديدة من الصناعات الثقافية مثل نشر الكتب وإصدار الصحف ، بدأت سيدات الطبقة الجديدة ، فى كتابة الرواية والخطابات وتسجيل يومياتهن . وكانت تقرأ تلك الروايات مجموعة أخرى من السيدات اللاتى ينتمين إلى نفس الطبقة ، ويتمتعن بنفس القدر من الرغبة فى قتل الوقت . وهكذا أصبحنا أمام نوع من المجتمع الصغير من النساء ، يكتبن ويقرأن كلٌّ بمفردها ، وتتواصل المجموعتان من خلال عالم النشر والتوزيع الذى ظل يتحكم فيه الرجال .

وقد فرض المجتمع الفيكتورى ، بقيمه ومعاييره فى التمايز وفقاً للجنس،

موقفًا مـؤلماً فى تناقـضه على المرأة الكـاتبة . فرغم أن إنـتاجها كان مـثار مدح ومحل تقدير ، إلا أنهـا كانت مدانة من ناحية أخرى ، لأنها بإبـداعها انتهكت القواعد والتقاليـد التى تفرض على المرأة الصـمت ، وتطالبها بـالتمسك بقواعد وزخارف السـلوك الأنثوى وفقاً لـلنموذج الفيـكتورى . ومن دلائل التـناقض أيضاً أنـه بينما كان الاسـتقلال الاقتصادى لـلمرأة الكاتـبة يهدد استقـرار تلك الصورة الاجتماعـية أو نموذج المرأة ، فإن استخدامهن لأسماء مـستعارة لرجال كان يؤكد ويؤازر الاختفاء النسبى للمرأة بوصفها كاتبة .

وقد اختـارت - قطعاً - كثيـرات من النساء أن يكـتبن بأسمائهـن . ولكن مجرد وجود حـقيقة مثل الحاجـة إلى التنكُّر أو التقـنُّع تحت اسم مُذكَّر ، يدل على مـدى الصلة الوثيـقة بين صورة الكـاتب وصورة الرجل - أى أن عمـلية الإبداع الأدبى تـعنى بالـدرجة الأولى المؤلـف الرجل . وظلـت المرأة الكاتـبة تصنيفاً هامشياً ينضوى تحته ، واحتـاجت إلى الكثير من الكفاح والتطور خلال القرن التاسع عشر حتى تغطى نوعية من الإبداع تتحدى الصورة المهيمنة والآراء المُسبَقة عن الجنس والأدب . وإذا كانت الكاتبات الـروائيات قد استطعن تحقيق ذلك منذ أكثر من قرن ، فإن كاتبات المسرح مازلن يعانين من ذلك الارتباك .

على أى الأحوال ، فقـد عادت المرأة تطرق باب المسرح من جديـد ككاتبة فى نهـاية القرن التـاسع عشر . كان المـسرح آنذاك يموج بـالحياة ويبشـر بميلاد جديد. فى تلك الفـترة ظهر (إبسن) وآخرون من دعاة الطبيـعية ، الذين بدأوا فى تقديم أعمال تطرح القضايا الاجتماعية والعائلية المعاصرة ، والتى قدموا من خلالـها صـوراً جديـدة للمـرأة ، وجدت صـدى فى نفـس بعـض الممـثلات الإنجليزيات ، حيث كانت تتجمع فى الأفق آنذاك بوادر أول موجة من موجات حركات التحرُّر النسائى .

وفى عام ١٩٠٨ ، قدمـت جماعة تُدْعى رابطـة الممثلات للدفـاع عن حق الانـتخـاب (Actresses' Franchise League) مسـرحيـات واسكـتشـات

ومونولوجات درامية ، لمساندة حملـة حصول المرأة على حق الانتخاب ، وكان ؤديها نساء ورجال ، وهـو نوع من المسرح التحريضى المرتبط بـتلك القضية ، والذى كان يستفيد من الاتجاه الطبيعى الذى تبنّاه المسرح الراديكالى الأكثر تقدماً نذاك .

وبمرور الوقت ، أصبحـت السيدات العاملات فى مجال المـسرح أكثر وعيًا بأوجه التـفرقة الخفية والظاهـرة بين الرجل والمرأة فى ذلك المجال ، فـتكونت جماعات المسرح النسائى ، والتى استمرت إحداها حتى عشرينيات هذا القرن . أما الثلاثينيات ، فـقد شهدت مسرحيات كتبتها نساء كجـزء من الحركة المسرحية الاشتراكية التى شملت الوطن بـأكمله ، وهى حركة «يونيتى» (Unity) وتعنى لوحدة .

ويتضـح من هذا الاستعـراض السريع ، أن هـناك عدداً لا يُستهـان به من السيدات كتبن للمسرح ، وإن المشكلة الحقيقية أن أعمالهن لم يتم الاعتراف بها بحيث تُعـدُّ جزءاً من المعلومـات المعروفة عن الدرامـا وتاريخها . كذلـك فمن الواضح أن الاعتراف بالـكاتبة المسرحية ، مرهون بظـروف وشروط صحية فى مراحل تاريخية مـعينة (وقد توافرت تلك الشروط فى عـصور مثل عصر عودة الملَكيّة والسنوات الأولى من القرن العشرين والثلاثينيات) ، وذلك عندما تحدث تغييرات فى النظرة الأخلاقية السائـدة للجنس ، والفروق بين الجنسين ، والتى تفيد وضع المرأة الاجتمـاعى ، أو عندما تتضمن حركة التغييـر السياسى عنصراً نسائياً تقدمياً ، أو عندما تتيح الثورات الإبداعية فى عالم المسرح نفسه للنساء أن يغتـنمن الفـرصة ويتركـن بصمتـهن . وبالنـظر إلى السـنوات العشـر الأخيرة (السبعينيات) ، يبدو أن كل تلك العوامل اجتمعت كمحصلة طبيعية لسلسلة من التغييرات الاجتماعية الهامة فى بريطانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية .

فقـــد أُقرَّ حق التعليـم العالى لكـل الطبقات فى الأربـعينيات بدعـم مـن الدولة ، وحدث تطـور علمى ساحق فى الخمسـينيات والستينيـات أتاح للمرأة

فرصة تحديد الوقت المناسب للإنجاب وعدد الأطفال . كذلك ، فلقد شهدت الستينيات من هذا القرن مجموعة أحداث نتج عنها الفورات السياسية والثقافية عام ١٩٦٨ ، تلك الفورات التى أسهمت فى تبلور الموجة الثانية الكبرى فى تاريخ الكفاح النسائى فى هذا القرن . ففى بريطانيا ، بدأت حركة التحرر النسائى (Women's Liberation Movement) رسمياً عام ١٩٦٩ / ١٩٧٠ ، وواكبت بداية مرحلة جديدة فى تاريخ المسرح الإنجليزى . وفى نفس الفترة ظهر مسرح « الاستديو »، وتلاه مسرح « الهامش » (Fringe Theatre)، وبدأ دعم الدولة للمسرح، مما أضفى حيوية وثراء على الحركة المسرحية عموماً، واوسع من نطاق التنوع فى كل من أساليب العرض وأذواق المشاهدين، مما مهّد الطريق لظهور جيل جديد من الكاتبات المسرحيات .

ومع تنوّع الفرق وتنوع الاهتمامات والرؤى فى بداية السبعينيات ، طُرح أكثر من تساؤل ، كان أهمه هو ما طرحته جماعات مسرح الهامش ، خاصة ذات التوجّه الاشتراكى ، عن طبيعة الانحياز الطبقى الذى يبثه المسرح التجارى سواء فى المضمون الذى يقدمه ، أو الجمهور الذى يصل إليه . ولقد بدأت هذه الجماعات بالفعل فى صنع مسرحها الخاص الذى وجد صدًى لدى جمهورها الخاص ؛ وعلى جانب آخر ، تبنّت جماعات أخرى اتجاهات تجريبية وطليعية مستقبلية ، مثل محاولة المزج بين الفن المسرحى وأشكال الفنون الأخرى .

ورغم اختلاف وتباين التوجّهات السياسية والجمالية بين فرق مسرح الهامش، إلا أن توجها عاماً جمعها للقيام بمحاولات متعددة لتطبيق النظام الديمقراطى فى المراحل المختلفة لعملية الخلق المسرحى ، وذلك عن طريق تحدى القواعد التقليدية الجامدة ، المبنية على فرضية التميز فى المهارات ، والتقسيم الاجتماعى فى العمل ، أو بالوصول بمسرحهم إلى جمهور جديد ، أو تقديم مضمون جديد سواء حدده ميل طبقى وتوجه سياسى معين ، أو البحث فى أشكال مسرحية جديدة .

وبالطبع ، لم يكن ذلك هدفاً سهل التحقيق للجماعات التى أُنشئت فى بدايات السبعينيات ، خاصة فى مواجهة تحدى نظم تقسيم العمل ، أو مفهوم التخصص فى المسرح . وفى سبيل التخلص من كل ما من شأنه أن يؤدى إلى التسلط وتمركز السلطة ، كان كل عضو فى الجماعة يشارك فى كل الأعمال (التمثيل ، الإدارة .... إلخ) . وضحوا بمبادئ المفاضلة فى القيام بالمهمات، والقدرة الخاصة ، والمهارة ، مما طغى أحياناً على جوانب التفرُّد الإبداعى التى لا بديل عنها ، كل ذلك استجابة لشعار الديمقراطية والعمل الجماعى اللذين شكَّلا المناخ العام السائد آنذاك . وتحددت وظيفة كل من الكاتب والمخرج فى ضوء علاقتهما باحتياجات فريق العمل المسرحى بعد أن كانا قطبى العمل الرئيسيين . وإذا كان هذا النظام قد أشاع - وما يزال - روحاً جديدة وأثرى علاقات العمل داخل الفرق المسرحية ، وخاصة علاقة المؤلف بالفرقة ، إلا أن فائدته الحقيقية والأكثر أهمية ترجع إلى لفته النظر إلى التضاؤل النسبى فى المكانة والسلطة التى يعانى منها الممثل فى أغلب المنشآت المسرحية ؛ لذلك كان الأساس المُكوِّن لتلك الجماعات هو الإدارة والإبداع الجماعى للممثلين . وقد تبنَّى تلقائياً معظم المسرح النسائى تلك الأيديولوجيا الجماعية فى بداية السبعينيات ، سواء كان مسرح شارع أو قاعات مغلقة ، وهو السبب الذى يفسر إلى حد بعيد استمرار الكاتبات المسرحيات فى تلك المرحلة خارج دائرة الضوء.

وشيئاً فشيئاً ازدادت قوة الحركة النسائية ، وأصبح لها صدًى ، وكان من الطبيعى أن تحاول نساء أخريات من العاملات بالمسرح أن يقدمن نوعاً من رد الفعل ، ويعبرن عنه من خلال الفن ، ولكن تلك الرغبة كشفت عن ملمح آخر من ملامح مفهوم تقسيم العمل .

ففى أثناء كفاح الجماعات المسرحية ضد السلطة الهرمية التقليدية فى الإدارة ، تجاهلت تماماً تقسيم العمل القائم على الجنس ؛ فقد تحكَّم الرجال فى الجماعات ذات التوجُّه الاشتراكى رغم كل شعاراته ، وبدا أن النساء هى

الأقلية مـن حيث العدد ونـادراً ما يشاركـن فى تحديد طبيعة العمل . وعـلى هـذا ؛ فقـد قررت جماعات المسـرح المكونة جميعـها من النساء فـقط ، والتى أنشئت عام ١٩٧٤ ومـا بعده ، وبوعى تام ، عدم ضم الرجـال إلـيها لتفادى الصراعات والجدل العقيم ، وليوفرن طاقتهن لإخراج الأعمال التى يخترنها فى الصورة الملائمة .

وعندما تحولت الجماعـية الصارمة التى ميزت بداية السبعـينيات إلى مفهوم تعاونـى أكثر مرونة فـى نظام العمل بـتلك الفرق ، عـادت لتعترف مـن جديد بأهمية مهارات كل من الكاتب والمخرج . فبدأت الجماعات - سواء كانت كلها من النساء ، أو معظمـها ، أو مختلطة من الجنسين فيما بـعد - فى البحث عن الكاتـبات المسرحـيات وعن مسـرحيات تخص الـنساء . وإذا ألقـينا نظـرة على صفحـات المسرح فـى مجـلة تايم أوت (Time out) ، فـسنلاحـظ أنه بدءاً من موسم نـهاية ١٩٧٧ وبداية ١٩٧٨ فصاعـداً، ازدادت وكثرت المسـرحيات الممثلة لكاتبـات مسرحيات . ومن المعلومات المثيرة أيضـاً أنه حتى فى ربيع عام ١٩٧٣ ، عنـدما اجتمعت مجـموعة منـا للتخـطيط لأول مـهرجان لمسـرح المرأة (Women's Theatre Festival) ، الذى أقمناه فى الخريف مـن نفس العام على «المسرح شبه الحر» بلندن (Almost Free Theatre) ، كان تحت أيديـنا عدد من المسرحيات تكفى لأن نـختار منها لموسم يمتد لثلاثة أشهر وتتـبدل فيه المسرحيات بسرعة شديدة . كانـت الكاتبات المجهولات هناك ينتظـرن كما كن دائماً ، وإن لم نكن نعرف .

• • •

جرى العـرف أن يكون العـمل الخلاّق لا العـمل التقـنى هو محـل المدح والاهتمام فـى المسرح . . وبالتالـى ، فتاريخ المسرح يـحتفى بكل مـن المؤلف والمخرج باعـتبارهمـا مبدعى الـعمل المسـرحى ، وتلك حـقيقة إذا أخـذنا فى الاعتبار أن الكاتب يخلق النص بينما المخـرج يخلق تفسيره ؛ لكن التأكيد على

صفة الإبداع فى تلك المهارات فى مقابل المهارات الأخرى يجعل من النادر الإشارة إلى الإبداع فى الإضاءة أو الديكور مثلاً .

ولعله من المفيد أن ننظر لهذا التقسيم من حيث الجنس ، فهذه النظرة كفيلة بأن تكشف لنا أن الرجال يسيطرون على كلا الطرفين : فسيطرة الرجل على عملية الإبداع والخلق كمؤلف ومخرج تأتى كنتيجة طبيعية لارتباط صورة المبدع بالرجال ، أما من حيث سيطرته على الجانب التقنى - التكنولوجى منه واليدوى - فيرجع ذلك للغياب النسبى الفعلى للمرأة فى ذلك الجانب من الإنتاج المسرحى . لكن إذا نظرنا إلى عمليات الإبداع المكمِّلة ، مثل تصميم الديكور مثلاً ، فسنكتشف مفارقة جديدة ؛ فرغم أن نسبة إشغال المرأة لتلك الوظيفة يتراوح بين الربع والثلث من مجموع القائمين بها فى بريطانيا ، إلا أن الرجال مازالوا هم أشهر المصممين .

وبمراجعة النظام المسرحى ، نخرج بأن المرأة عادة ما تشغل موقعاً وسطاً فى الإدارة فى تلك المهمات التى تتطلب تعاملاً شخصياً خاصاً ، مثل العلاقات العامة ، وتوزيع الأدوار ، ومتابعة الملابس .

وفى نهاية الأمر ، فإن النساء يتحكمن فى مجالين: المجال الأول هو الأعمال الخدمية ، مثل السكرتارية والإدارة والدعاية ، والتى تنتمى تراثياً إلى صورة المرأة الأنثى؛ أما المجال الثانى فهو المسرح الحديث ، حيث لا يمكن استبدالها باعتبارها ممثلة .

وليس أدل على صورة المرأة فى المسرح من الطريقة التى تُعامل بها كل من الممثلة ومسئولة الدعاية فى المسرح ، والطريقة التى تعبر بها عن نفسها أيضاً ؛ فالممثلة موزعة بين مهنتها وموهبتها الخاصة كمؤدية عليها أن تشتبك مع متطلبات كل مسرحية على حدة ، وبين الوظيفة الأيديولوجية ، ونعنى بها اختزالها إلى مجرد الإثارة والفتنة فى المسرح . وتلك صورة مفارقة فى حد ذاتها ، إذ للوهلة الأولى يبدو وكأن الممثلة تجمع بين النموذج المطلوب

للمظهر والسلوك الأنثويين (ولا يخلو الأمر من اللعب بصورة المرأة اللعوب أو الخاطئة بين الحين والحين لإذكاء الرغبة الشهوانية) وبين الازدهار الاقتصادى ، بينما حقيقة الأمر أن متوسط أجور الممثلات أقل كثيراً من الممثلين فى مهنة مُحاصَرة بمعدل بطالة عالٍ .

فممثلة المسرح تشارك فى بناء مجموع الصور المرتبطة بالجنس فى ثقافتنا ، والتى تصل إلى أقصى مداها فى الإعلانات ، حيث الاعتماد بشكل خاص على جاذبية المرأة الجنسية لتبيع الصور الكاذبة الموهومة عن المرأة ، وتثير رغبة المشاهد ، وتبعث فى نفسه أحلاماً تدفعه لشراء السلعة دون تفكير . إنها عملية تتم برهافة وذكاء شديدين ، والمرأة تحتل القلب من الصورة المنتَجة ، وتقوم بنفس الدور الهام خلف الستار لخدمة الصناعة . ففى المسرح عادة ما تقوم بالدعاية امرأة - تأخذ مكانها من مائدة المبيعات والمنتجات - وتبيع المسرحية للصحافة ، وللنقاد ، أو لأى من كان الشارى المُستهدَف . ففى فتنتها الخافتة ما يخفف من صعوبة الإجراءات التجارية والمالية ، بينما صورة الممثلة التى تصنعها الدعاية تحتوى على تلك الفتنة الآسرة التى تضمن نجاح الصفقة ؛ وذلك الاستخدام المُعقَّد للأنثى كجزء من عملية الإنتاج فى المسرح لا يقلل من تلك المهارات التى تتطلبها تلك الأعمال ، لكن النساء لا يعملن فى تلك الأماكن بمحض الصدفة ، ذلك أن مفاهيم الذكورة والأنوثة هى جزء من نسيج المجتمع الذى نعيش فيه ، وتمارس تأثيرها فى المسرح كما فى الصناعات الأكثر تجارية واستقطاباً للمال كالتليفزيون والسينما .

• • •

ومن هنا فإننى أتصور أن ظهور كاتبة مسرحية مبدعة ومُعترَف بها لم يكن بالأمر السهل ، فهو كفيل بأن يغير كل الموازين والقيم التى ترى المرأة إما أداة مساعدة خفية تنكر نفسها ، أو مجرد أنثى تفرض مظهرها الجذاب - وهما النموذجان السائدان فى المسرح كما أسلفنا .

والمشكلة الحقيقية إنه لا يوجد حتى الآن عدد كافٍ من الأبحاث يقدم لنا إجابات كاملة عن تاريخ المسرح ، وتاريخ الأدب المسرحي النسائى ، وقائمة كاملة بأسماء السيدات اللاتى خضن تجربة الكتابة للمسرح ، ومكانتهن التاريخية وقيمتهن الفنية . ولكن لكى نقوم بمثل هذا التقييم ، يجب أن ننمى نوعًا من التحليل يعتمد على العلاقة بين جنس الكاتب والمسرح ، مع أخذ عناصر أخرى فى الاعتبار ، مثل الطبقة وطبيعة الثقافة ؛ فأى عمل مسرحى لا ينفصل عن الكاتب ، أو زمنه ، أو الأوضاع الاجتماعية التى عاشها . وإذا كانت ثَمَّة مسرحيات تتحدى الزمان مثل أعمال (شكسبير) ، وتظل مثيرة للاهتمام ومحل تقييم - وإن كانت شعبيتها تتأرجح من قرن لآخر - فليس ذلك لأن تلك المسرحيات بالذات لها صفة الإعجاز أو العالمية ، أو أن هذا الكاتب يملك سحراً غامضاً ، ولكن لأنها تعبر عن تناقضات اجتماعية أو صراعات - بلغة النقد المسرحى - مازال المشاهد المعاصر يعايشها فيكون لها صدًى فى نفسه .

وهناك مشكلة أخرى تعوق تقبُّل المرأة ككاتبة مسرحية ، وهى القول بأن الرجل قد عبر عن المرأة على المسرح بقدرة مبدعة ، أتاحت لأعظم الممثلات أن يؤدين أعظم الأدوار ، بداية من المآسى الإغريقية ، ومروراً (بشكسبير) و(برنارد شو) ، وإن الرجال قد عبَّروا عن كل شىء يخص المرأة ، ولم يتركوا لها ما تضيفه إلى نطاق المادة المسرحية . وذلك يعنى أن الرجل يستطيع أن يكتب عن المرأة ؛ وإذا كانت المرأة عندما كتبت للمسرح لم تصادف نجاحاً فذلك لأنها ببساطة ليست فى براعة الرجل . تثير هذه الأقوال والتصورات أكثر من تساؤل أبسطها : من الذى يحدد صلاحية موضوع ما للمسرحيات ؟ من يصفه «بالجدية» أو «الأهمية» ؟ وما رأى المرأة فى صورتها التى يقدمها الرجل ؟!

إن الكتّاب فى مسرحنا الكلاسيكى كتبوا عن عالم حدد شكله وأحداثه الرجال ، وظل فيه وضع المرأة وضعاً غامضاً ، يتحدد وفقاً للطبقة التى

تنتمى إليـها ؛ ففرق بين النظر إلى (أنتـيجون) كبطلة إمرأة ، وبينـها ككائن لا خصوصـية له غير التعرض للألـم ، وإثارة الشفقـة للتعبـير عن قيـم الشرف والولاء وفقاً لتجربة الرجل وكما عايـشها . وذلك لا يعنى أن المرأة لا تتعاطف مع تلك القضـايا أو أن الممثلات لا يستطعن أداءها ، أو أن الـنساء المتواجدات فى مقاعد الجمهـور لا يقدّرنها ؛ لكن مجرد القول بأن محتـوى تراثنا المسرحى تحدد فى معظمه ، وبطريقة شديدة التعقـيد ، بالنظرة الرجولية الأبوية ، كفيل بأن يعدّل من منظورنا بحيث نرى الانحياز المبنى فى ذلك التراث ، فنصبح أقدر على فهمه ، وفى ذات الوقت نقر بأن مسرح المستقبل الذى يضم عدداً أكبر من الكاتبات المسرحيات ، سيتضمن بالضرورة رؤية ومفاهيم جديدة .

وحتى يأتى ذلك الوقت ، سيظل العالم ينـظر للكاتبات المسرحيات وكأنهن كائن هبط على الأرض صدفة ، وعليـه أن يصارع طوال الوقت ، وفى النهاية قد لا يصل إلـى حقه . ولعل أصدق مثال عـلى ذلك هو الإحصائيـة التى بين يدىّ ، والتـى تؤكد إنه فـى الفتـرة ما بين عـامى ١٩٥٦ و١٩٧٥ ، ومـن بين مائتين وخمسين مـسرحية قدمها مسرح (الرويال كورت) الذى بـنى شهرته على تقديم وتشجيع الكتاب الجدد ، لم يقدم سـوى ١٧ مسرحية كتبتها أو أخرجتها أو كتبتها وأخرجتها امرأة .

ورغم هذه المـعاناة ، فإن عدد الـكاتبات المسـرحيات يزداد ؛ فطـبقاً لدليل المسرح الإنجـليزى البـديل British Alternative Theatre Directory (طبـعة ١٩٨١) - والذى يتضمن اسم أى كاتب أو كاتبة يـبعث بمعلومات عن نفسه أو نفسها - وصلت نسبة الكاتبات المسرحيات فى بريطانيا إلى ١٥ ٪ من مجموع من يكتبون للمســرح . ولا نجد مثل هذه النسبة فى المسرحيات الـتجارية المنشورة ، التى يعتمد اختيارها بقدر كبير على النجاح التجارى للعرض .

ونادراً ما تكتب المرأة مسرحيات تجارية ناجحة، والأكثر ندرة أن تُنشر لها .

ويقدم (صامويل فرنش) (Samuel French) ، الذى ينشر مستهدفاً سوق

جماعات الهواة ، صورة أخرى . فالهواة يضمون فى فِرقهم نسبة عالية من العضوات النساء ، عكس الفِرَق المحترفة ، التى تضم أقلية منهن لاعتمادها على ربرتوار المسرحيات المنشورة ، حيث الشخصيات النسائية أقلية أيضاً . ويسجل «كتالوج» (فرنش) للمسرحيات التى تقتصر على الأدوار النسائية ، عدداً من الكاتبات المسرحيات يفوق عدد الرجال فى ذلك المجال . ومرة ثانية نرى أن النساء يكتبن المسرحيات ، رغم أن الرجال مازالوا مسيطرين على سوق الهواة ، ويبدو أننا لم ندخل دائرة الضوء بعد بما فيه الكفاية .

• • •

يختلف المسرح عن غيره من الفنون فى كونه ظاهرة اجتماعية وعامة . فالعرض المسرحى يستهلكه جمهور فى جماعات ، وفى مكان عام ، وخلال فترة زمنية قصيرة ومحددة. وهو يختلف عن النص الذى يكتبه المؤلف ويُقرأ ؛ فقراءة النص أو تذكُّرة نشاط فردى ، لكن العرض يُحوِّله إلى نشاط جماعى احتفالى عابر ، يجسِّد الكلمات ، لكنه سرعان ما ينتهى كحُلم . وأى كاتب مسرحى يحلم بتلك التجربة ، حتى يستمتع بالتفاعل الذى ينتج عن تداخل الإبداع الفردى الخاص بطبيعة الإنتاج العام التعاونى الذى يمنحه المسرح .

ولذلك ؛ فإن على الكاتب المسرحى أن يتواجد فى الحياة العامة أكثر من الروائى ، ويتعرض للنظرات المتسائلة من العاملين معه . وهو يعتمد بصفة خاصة على خلق علاقة طيبة مع المخرج ، لأن ذلك التعاون هو الذى يضمن الانتقال الممهد من خصوصية الكتابة إلى طبيعة العرض العام وسط جمهور . ويتمتع المخرج بصفة عامة بنطاق أكبر من السلطات فى المؤسسة المسرحية . وإجراءات التفاوض مع المؤسسة تُعد من أصعب وأحرج ما يمر به الكاتب ، الأمر الذى يبرز المفارقة الكامنة فى طبيعة العلاقة بين الكاتب والمؤسسة ، حيث تضعه فى مكانة أدبية رفيعة بينما تحرمه من أى سلطة . لكن الرجال ، حتى عندما يفتقرون لتلك السلطة ، فإنهم لا يُعاملون بدونية على أساس جنسهم ؛ أما المرأة فتُواجه عادة بالشك والتخوُّف والتجاهل وذلك ، وببساطة ، لأن لا أحد يتوقع منها أن تحتل ذلك الموقع الإبداعى الرفيع .

فإذا جادلت المرأة أو حاولت أن تشرح وجهة نظرها أو دافعت عن عملها، فلا تلبث أن يتردد عنها «أنها صعبة فى التعامل» ، بينما يوصف الرجل فى نفس تلك الحالة بأنه قوى الإرادة ! ويُعدُّ تقلُّب المزاج عند الرجال علامة دالة على حساسية الفنان ، رغم كونها صفة مزعجة ؛ إلا أنه عند المرأة تعبير عن الإغراق فى العاطفية ! ومثله فى ذلك مثل انفعالات الغضب والجدال التى قد تتضمن ارتفاع الصوت ، وتعبيرات أخرى تثير الحرج ، لمجرد أنها ليست جزءاً من السلوك الأنثوى المطلوب الالتزام به بمستوى من المستويات ، وتُعدُّ خروجاً عليه . ولعل هذا هو أحد الأسباب التى تدفع المرأة إلى تجنُّب التعرُّض للقاء العام . فالنساء كتبن عدداً كبيراً من المسرحيات الإذاعية ، حيث إجراءات الإنتاج أكثر إنغلاقاً وحماية من التنافس ؛ فالاتصالات بالمنتج المخرج تستغرق وقتاً طويلاً ، ويظل الكاتب أثناء التسجيل فى غرفة المراقبة ، ولا يتصل اتصالاً مباشراً بمجموعة العمل أثناء البروفات أو عند التسجيل إلا من خلال المخرج .

ولعل إحجام المرأة عند دخول المنطقة الأكثر تعرضاً ومواجهة للجماهير يعود إلى سبب آخر يخص المسرح كشكل أدبى وفنى ؛ فلغة المسرحية بطبيعتها لغة اجتماعية ، تعتمد على الخطاب والإرشادات المسرحية (إن وُجدت) ، وتسيطر تلك اللغة الاجتماعية على الحدث . والمرأة الكاتبة فى المسرح تحاول أن تكتشف صوتها الأدبى عبر ثلاثة طرق : أما الطريق الأول ، فهو تنمية اهتماماتها وخيالها الخاص ، مثلها مثل أى كاتب ؛ أما الثانى ، وهو يختص بالمسرح ، فهو أصوات الآخرين ، وذلك لأنها لن تستطيع أكتشاف صوتها الأدبى إلا من خلال تلك الأصوات ؛ فحتى أكثر اللحظات المتأملة ومناجاة النفس فى المسرح هى فى حقيقتها فعل اتصال صوتى بين المؤدى والجمهور . فهناك دائما الآخر . والمسرحيات جميعها تمثل نوعًا من العلاقة الاجتماعية النشطة بين الناس ، حتى فى أبسطها ، عندما يبدو أن لا شىء يحدث . وكل مسرحية تتضمن شكلاً من أشكال الصراع والحل ، حتى فى أكثر أنواعها

رهافة ، وهو ما يميزها عنْ كل من الرواية والقصيدة . فالكاتب المسرحى يزاول فى تحريكه لشخوصه ، نوعاً من السيطرة التى نادراً ما تُتاح للمرأة فى مجالات أخرى من النشاطات الاجتماعية .

وبالطبع ليست غريبة على المرأة تلك الأشياء كالحوار أو السلطة أو التبادل العاطفى أو الصراع أو الأحداث الجسام . لكن علاقة المرأة بتلك الأشياء تأخذ مجراها ، فى معظمها ، خلف الأبواب المغلقة وفى خصوصية المنزل ، ومن خلال علاقات حميمة بين الأفراد ، لا فى الجهر والعلن وبين جماعات من البشر . أضف إلى ذلك أننا عادة ما نقلل من شأن الدوافع الثقافية لتجارب وخبرات المرأة ، فهى ليست ذات تأثير قوى من الناحية الاجتماعية والسياسية ، وإن كان يظهر مفعولها بين الحين والحين فى أوقات الكفاح والتغير الاجتماعى المشهود . ولذلك تندر مشاركة المرأة فى دراما اللحظات الاجتماعية العظيمة (أو ربما قد شاركت ولم يُفهم المنظور الذى انطلقت منه) ، أو على أى الأحوال لا يعد إنتاجها فى ذلك المجال جزءاً ملموساً من تراث الدراما الملحمية، فى صورتها الكلاسيكية أو الاشتراكية .

وعلى الكاتبة المسرحية أن تجاهد لإيجاد صوتها بمعنى ثالث : فهى سواء عَدَّت نفسها كاتبة نسويّة (Feminist) أم لا ؛ فهى محكوم عليها شاءت أم أبت بأن تُقيَّم كجزء من منظومة جديدة من الأصوات المسرحية ، والتى قد تكون فى الغالب غير ناضجة أو غير مألوفة ، وتفتقر للخبرة ، لكنها تتميز بحيوية وجدة يصعب شرحها ، وتمس أعماق الشعور ، وربما تحمل ملامح تجريبية فى الشكل. لا مهرب ، إذن ، من أن تكون الكاتبة جزءاً من المنازعات السائدة عن العلاقة بين النوع والأدب . ومع ظهور أيّة مسرحية جديدة بقلم إمرأة تعود التساؤلات من جديد : هل تستطيع المرأة أن تتعايش مع المشاعر والتجارب الغريبة عليها ، وأن تعبر عنها بصدق اعتماداً على الخيال وحده ؟ وفى مجتمع كمجتمعنا يغرس فى نفس الرجل والمرأة قيم التعصب والجهل ، والصور غير

الواقعية عن الجنس الآخر ، هل يمكن للمرأة أن تترك الرجل إلى ما لا نهاية يتحدث عنها ؟ هل تعبر المرأة تعبيراً أفضل عن المرأة من الرجل ؟ وهل يعبر الرجل كذلك عن الرجل بأعمق مما يعبر عن المرأة ؟ وفيم تختلف طبيعة الموضوعات التى تختارها عن تلك التى يختارها الرجل ؟ كيف أثرت الحركة النسائية على إدراك كل من الكاتب والكاتبة ؟ كيف تؤثر المسرحيات التى تكتبها النساء على فرضيات الجمهور وردود فعله ؟

وأيًا كان الأمر ، فلقد بدأت رياح التغيير ، وبدأت الفِرَق النسائية تسعى للبحث عن أعمال الكاتبات ، وتتيح الفرص للمخرجات ، وظهر جيل جديد من الكاتبات يملؤهن الثقة بأنفسهن ، مثل (لويز بيج) و(كاريل تشرشل) و(بام جيمز) ممن قدمن لأول مرة كثيراً من المناطق المحرّمة التى كانت غير مطروقة من قبل ، وناقشن أموراً حياتية وثقافية تعبر عن مشاكل المرأة ، وعلاقاتها بالآخرين ، وقَدَرها ، ووضعها كأنثى ، من منطلق جديد غير تقليدى . ومع ذلك ، فمازال هناك الكثير مما يجب أن يُقال عن نصف العالم (عن المرأة) . كل ما أرجوه أن تتشجع المرأة ، وألا تشعر أن عليها أن تقدم اعتذارات ، أو تتراجع؛ فالصراع شرس . أتمنى أن تكتب المرأة للمسرح ، وأن تثور على دورها كمجرد أداة فى العملية المسرحية .

وفى النهاية . . إذا كان تاريخ المسرح فى الماضى قد أغفل دور الكاتبات ، فإننى أرجو ألا يحدث هذا لجيل الكاتبات اليوم .

نحو مسرح شعبى :
اريان منوشكين
ومسرح
الشمس*

تأليف : دافيد ويتون**

«إن هدفنا هو أن نجعل من مسرح الشمس مؤسسة ديمقراطية بقدر الإمكان، وأن نحاول بقدر المستطاع أن نمنح ممثلينا القدرة على التحكّم فى فنهم، وإدارة كل ما يتعلق به ، وذلك حتى نجعلهم قادرين ومستعدين لأن يضعوا هذا الفن فى خدمة الشعب ، وأن يطوّعوه لتلبية احتياجات الجماهير . ولا نعنى بتلبية احتياجات الجماهير هنا أن نسألهم ماذا يودون مشاهدته فنقدمه لهم ، بل نقصد أننا سنقدم لهم تجاربهم الحياتية وواقعهم المُعَاش . هذا بالضبط ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح الشعبى ، ومن الواضح أن المسرح الشعبى بهذا المعنى لم يتحقق بعد ، ولكن الاعتراف بهذا لا يعنى الإقرار باستحالة تحقيقه»(1) .

ونحو تحقيق هذا الهدف ، أنشأت (أريان منوشكين) مسرح الشمس الذى أثبت على مدى عشرين عامًا من العمل الدؤوب أنه واحد من أكثر الفرق

---

* الفصل الأخير من الجزء الرابع المُعَنْوَن «نحو مسرح شعبى»
(Théâtre populiaire)

من كتاب :

Stage Directors in Modern France , Manchester University Press , 1987 , pp. 255-257

David Whitton **

* ترجمة : نهاد صليحة

المسرحية الفرنسية ابتكاراً ، وقدم العديد من العروض التى تميزت بالجدة والطرافة ، والإثارة المسرحية كما تميزت باللماحية والذكاء والالتحام مع القضايا المعاصرة .

ورغم هذا الالتحام بقضايا الواقع ، نجح مسرح الشمس فى الهروب من فخ العقائدية الجامدة والتعليمية الباردة ، فقد سارت (منوشكين) على نهج (روجيه بلانشون) ، فلم تجعل من مسرح الشمس مسرحًا للدعوة السياسية ، بل جعلته مؤسسة سياسية تجسِّد فى قوانينها وإدارتها عقيدة المشاركين فيها وأفكارهم. فأعضاء الفرقة يتناولون عملهم دائمًا من منظور سياسى يسارى ، ويؤسسونه على فرضية أن أى نشاط مسرحى لابد وأن ينبت من جذور الوعى العميق بالحقائق الاجتماعية التاريخية والمعاصرة ، وأن يسعى إلى التغلغل فى حياة أعرض قطاع ممكن من الجماهير . ورغم ذلك ، اختلف مسرح الشمس عن المسرح القومى الشعبى فى أساليبه الفنية ؛ فبينما ركز (بلانشون) على استكناه الأبعاد السياسية فى الأعمال الكلاسيكية أو تفسيرها تفسيراً سياسيًا ، نَحَتْ (منوشكين) وفرقتها منحًى راديكاليًا خالصًا ، وتناولت لغة المسرح من منظور تجريبى مغامر خرج بها عن كل القوالب التقليدية التى تتبناها المؤسسة المسرحية سواء فى تنظيم العمل أو الإبداع ؛ وهكذا انخرطت الفرقة فى التجريب فى مجالات الارتجال والتأليف الجماعى ، والمشاركة الإيجابية للجمهور ، واستلهمت أساليب أداء جديدة من كوميديا الفن الإيطالية (كوميديا ديللارتى) ومسرح «النو» و «البونراكو» و «الكاثاكالى» فى الشرق . وقد كان هذا التأثير الشرقى فى حالة (منوشكين) - كما كان فى حالة (أنتونين أرتو) - نتيجة لزيارة قامت بها إلى الشرق الأقصى ، شاهدت خلالها المسرح الشرقى بأنماطه الحركية والصوتية الموروثة وقواعده الصارمة . ويتبدَّى تأثير مسرح الشرق الأقصى واضحًا فى أعمال (منوشكين) الأخيرة ، خاصة فى أساليب الأداء التمثيلى التى استلهمتها منه .

وكفرقـة محترفة ، يتـميز مسرح الـشمس بأسلـوبه اللامألوف فى الـعمل والإنتـاج، فهو أسـلوب لا يعتـرف بالتـراتبيـة أو التقـسيم الصـارم للعـمل أو التخصص ، بل يسعى إلى توظيف مواهب أعضاء الفرقة وإمكاناتهم المنوَّعة فى شتى مناحى عملية الإنتاج . وتشبه سيـاسة العمل هذه السياسة المتَّبعة فى فرق الهواة ، حيث يـقوم الممثلون بشتى الأعـمال إلى جانب التمثيـل ، مثل أعمال النجارة والحياكة وبيع التذاكر .

وقد تمكنت فرقة مسرح الشمس من تطبيق هذه السياسة فى العمل (وهى سياسة يندر أن نجدها فى المسرح المحترف) ؛ لأنها عملت منذ البداية على إلغاء المهمات المتخصـصة فى العمل المسرحى ، بدءًا بمهمـة المخرج . فإذا كانت فرقة مسرح الشمس تدين بوجودها إلى ملهمتها (أريان منوشكين) ، فإن الفضل فى نجاحها المـستمر وإنجازاتهـا يعود إلى إسهامات كـل فرد من أفرادها الذيـن يبلغ عددهم نـحو الأربعين ، والذيـن يشكلون فـيما بينـهم جمعيـة تعاونية عـاملة للإنـتاج المسرحـى . ورغم وجود عدد مـن الفرق المسـرحية التـى تتبنـى اسم «الجمعية التعـاونية» ، فإن الأمر يختلف فى حالة فرقة مـسرح الشمس التى لا تعتنـق هذه التسمية كـعنوان صورى ، بل تترجمـها إلى أسلوب عمل ، يـتميز بالقرارات الجـماعية القائمـة على التصويـت فى كافة شئون الفـرقة ، وكذلك بالمساواة الـتامة فى توزيع الـعمل ، فيقوم أعـضاء الفرقة بأعـمال الأرشيف ، والأعمال الكمالية ، جنبًا إلى جنب مع التمـثيل ، وإعداد الملابس المسـرحية والمهمات والديكور، ويـتناوبون فى أداء المهمات الحياتية اليـومية ، مثل أعمال التنظيف والغسل والكنس .

وفى مقابل هذه الأعمـال يتلقى الجميع مرتبًا شهريًا مـتساويًا ، ولا يتوقف الأمر عنـد هذا الحد ، بل تمـتد فلسفـة المساواة الكـاملة والأداء الجمـاعى إلى أسلوب إعداد العرض المسـرحى ؛ فالغالبية العظمى من عروض الـفرقة تتحقق بصورة جماعية فى كافة مراحلها ، فتشترك الفرقة جميعها – على قدم المساواة–

فى جمع مادة العرض وتحقيقها ، وفى التدريبات المسرحية ، وكتابة نص العرض ، وأيضًا إخراجه .

وتمثل تجربة مشاهدة عرض من عروض مسرح الشمس خروجًا طريفًا وممتعً من طقس الخروج المراسمى المعتاد لزيارة المسرح ، بل تتطلّب من المشاهد درجة من الإصرار والالتزام تجعله يتحمل عناء الرحلة الطويلة بمترو الأنفاق أو الحافلات العامة إلى غابات فانسين ، خارج باريس ، حيث يقع المسرح فى منطقة كانت فى الماضى مصنعًا للذخيرة فاكتسبت اسمها منه وهو «الكارتوشرى» .

ويبدأ المتفرجون عادة فى التقاطر على المسرح منذ العصر - إذا كان العرض مسائيًا - فيجدون أعضاء الفرقة منتشرين فى كل مكان ، يقومون بأعمال مختلفة ، فبعضهم يستقبل الجمهور أو يقدم الأطعمة والمشروبات فى بهو الاستقبال ، والبعض الآخر ينشغل بإعداد الديكور والمهمات أو إصلاح الملابس، ونفر آخر يقوم بطهى الأطعمة فى المطبخ الكبير . ويستطيع المتفرج أن يتجول على هواه بحرية تامة فى أرجاء المكان ، فيلمس فى كل شىء يراه روح المجتمع العامل المتناغم . وحين يدلف إلى المسرح نفسه - الذى يتكون من ثلاثة مخازن قديمة متجاورة أزيلت فواصلها - فسيجد مساحة واسعة مفتوحة ، تحوى إلى جانب منطقة الأداء ومنطقة جلوس المشاهدين منطقة تغيير الملابس والمكياج . ولا يمثل هذا الانفتاح الكامل على المتفرج ضربًا من ضروب «الفذلكة» المسرحية أو حيلة زائفة لخداع المتفرج ، بل يمثل تعبيراً طبيعيًا صادقًا عن فلسفة المشاركة الجماعية التى تتبناها الفرقة ، وعن سعيها الدؤوب لنزع هالة الغموض والسرية التى تغلّف النشاط المسرحى فى العادة فى وعى الجماهير . فمسرح الشمس يسعى إلى فضح أسرار آليات العملية المسرحية أمام الجمهور ، وهو فى هذا يتفق مع دعوة (بيتر بروك) الذى كتب يقول :

«فى الزمن الغابر كان المسرح يبدو كضرب من ضروب السحر ، سواء

شاهده المتفرج فى الاحتفالات الدينية المقدسة أو فى الإضاءة الصناعية على خشبة مسرح تقليدى . لكن الأمر يختلف فى زماننا هذا ، فقد انصرف الجمهور عن المسرح وأصبح فنانوه موضع شك وريبة . لهذا لا يمكننا أن نؤسس عملنا على فرضية أن الجمهور سيأتى إلينا فى خشوع ويصغى لنا فى صمت واهتمام ، بل علينا نحن المسرحيين أن نجاهد كى نجذب انتباهه وندفعه إلى تصديقنا . وحتى يتحقق لنا ذلك ، علينا أولاً أن نقنعه أن عملنا يخلو من التحايل والخديعة، وأننا لا نخفى عنه شيئًا . علينا أن نضع ما فى أيدينا أمامه ، وأن نثبت له أننا لا نخفى عنه أسرارًا »[٢] .

• وقد كان عرض ١٧٨٩ الذى عُرض فى ميلانو عام ١٩٧٠ ، ثم فى باريس عام ١٩٧١ ، ثم فى لندن فى نفس العام ، بمثابة القذيفة التى حملت مسرح الشمس إلى مجال الشهرة العالمية . ورغم أنه كان أول عرض للفرقة يعتمد بصورة كاملة على منهج فى الإبداع المسرحى الجماعى يتضمن مشاركة جميع أعضاء الفرقة فى جمع المادة التاريخية وتوثيقها ، ثم الارتجال الحر حولها وصياغتها الفنية- رغم هذا ، فقد كان فى الواقع حصيلة سلسلة من التجارب السابقة فى مناهج الإبداع المسرحى المختلفة استمرت على مدى ست سنوات كاملة . لقد اعتمدت الفرقة فى عروضها السابقة لعرض ١٧٨٩ على نصوص مسرحية منشورة ، وساعدها ذلك على اكتشاف هويتها الفنية المتفردة كجماعة مسرحية ، كما كشف لها أيضًا عن أوجه القصور فى الأنماط التقليدية للعمل المسرحى . وتبلور وعى الفرقة بهذا القصور وبلغ أوج حدته أثناء مظاهرات الطلبة التى هزت فرنسا فى مايو عام ١٩٦٨ .

ظهر مسرح الشمس إلى الوجود عام ١٩٦٤ كأحد فروع أنشطة الاتحاد المسرحى للدارسين فى باريس ، وهو جماعة مسرحية جامعية أنشأتها (منوشكين) أثناء دراستها لعلم النفس بالجامعة . وكانت الفرقة فى هذه المرحلة تنتهج منهجًا أقرب إلى تصور (كوبو) للمسرح ، منه إلى تصور الفِرَق الجماعية

التى ظهرت آنذاك - مثل فرقة المسرح الحى أو فرقة المسرح المفتوح - وهى الفرق التى اقتربت فرقة مسرح الشمس من تصورها فيما بعد . فرغم أنها نشأت منذ البداية على أسس تعاونية - أى كجمعية تعاونية - فإن مبدأ المساواة فى الأجر بين الأعضاء لم يُطبَّق إلا بعد أربع سنوات من نشأة الفرقة ، كما أن أسلوب العمل فى تلك الفترة ظل تقليديًا فى الكثير من أوجهه . فإلى جانب فريق الممثلين ضمت الفرقة مهندسًا للديكور ، ومصممًا للملابس ، وخبيراً فى تدريب الممثلين على الحركة والأداء الصامت . أما (منوشكين) ، فقد اضطلعت فى تلك الفترة بدور المخرج المتحكم فى العرض ، علمًا بأن أسلوبها فى الإخراج آنذاك كان يتسم بقدر كبير من الديمقراطية ورَفْض التسلط الكامل بالمقارنة بغيرها من المخرجين . وقد بلغ من سماحتها كمخرجة أن انسحب ممثلان خارجيان - من غير الأعضاء المؤسسين للفرقة - من عرضها الأول ؛ لأنها لا تمارس دورها كمخرجة «حقيقية» كما ينبغى !

كان أول عرض للفرقة هو مسرحية البرجوازيون الصغار التى أعدها (أداموف) عن رواية (لجوركى) بعنوان المواطنون المغرورون . وتم إعداد العرض فى مكان ريفى منعزل فى إقليم «أرديش» حيث عاشت الفرقة حياة جماعية مشتركة ، وانخرط أعضاؤها فى تدريبات ارتجالية - وفق تعاليم (ستانسلافسكى) المعروفة - لاكتشاف أبعاد الشخصيات التى سيؤدونها . وحين عُرضت المسرحية فى باريس عام ١٩٦٤ لم تلفت الأنظار أو تحظى باهتمام كبير، وكان هذا نفس مصير عرض الفرقة التالى الذى قامت الفرقة بنفسها بإعداده عام ١٩٦٦ ، عن عمل (لتيوفيل جوتييه) بعنوان القبطان اللجوج .

ولهذا اضطر أعضاء الفرقة إلى الاستمرار فى القيام بأعمال ووظائف صباحية تكفل لهم سبل العيش .

لكن الأمر اختلف فى عرضهم الثالث ، فإذا بمسرحية المطبخ (لأرنولد وسكر) تحقق لهم نجاحًا نقديًا وجماهيريًا كبيرًا ، وإذا بعدد الجمهور يقفز من

ثلاثة آلاف فى العروض السابقة إلى اثنين وستين ألفًا فى هذا العرض . كانت هذه هى المرة الأولى التى يُقدَّم فيها (وسكر) فى فرنسا ، كما أن الفرقة لم تسعفها إمكاناتها المادية لتستأجر مسرحًا تقليديًا فقدمتها فى حلبة سيرك مهجور يُدْعى (سيرك ميدرانو) ، فكان هذا من حسن حظ العرض . ومما لا شك فيه أن جزءاً من النجاح الجماهيرى للعرض يعود الفضل فيه إلى الاستقبال النقدى الحافل الذى لاقاه فى الصحافة ، إذ وصفته صحيفة لوموند الذائعة الصيت، على سبيل المثال ، بأنه «أهم اكتشاف فى ذلك الموسم وأكثر عروضه ابتكاراً وإبداعًا»[٣] .

وقد كانت حيوية موضوع العرض والتحامه بقضايا اللحظة الراهنة ، أحد الأسباب التى ميزته عن عشرات العروض الأخرى المواكبة له . فمسرحية (وسكر) التى تستلهم تجاربه كصانع للفطائر فى المطاعم تفضح ظروف العمل القاسية التى يعانيها الإنسان العادى ، ولهذا تجاوبت مع حالة السخط الاجتماعى العام آنذاك ضد المؤسسات ، والذى لم يلبث أن طفا إلى سطح المجتمع فى الاشتباكات الدموية بين الطلبة والمؤسسة فى العام التالى - أى فى ١٩٦٨ .

لكن أهمية العرض لا تقتصر على مواكبته للحظة التاريخية وتعبيره عنها فى مضمونه ، فقد كان أيضًا تعبيراً عن قناعات أعضاء الفرقة على المستويين الفنى والسياسى .

لم يبدأ أعضاء الفرقة فى الإعداد للعرض بتوزيع الأدوار بينهم ، بل قضى كل منهم معظم فترة التدريبات فى أداء عدد من الأدوار المختلفة حتى استقر على دور معين . وبدلاً من البحث النظرى فى الخلفية التاريخية والسياسية والاجتماعية للنص ، أنفق أعضاء الفرقة شهوراً طويلة فى ملاحظة ورصد ظروف العمل فى مطابخ المطاعم الباريسية الكبيرة ، وفى التعرُّف على كافة الوظائف والعلاقات التى تحكم سير العمل فيها . بل ودعت الفرقة أيضًا عددًا من عمال المطابخ لمشاهدة تدريباتهم ، وإبداء ملاحظاتهم وانتقاداتهم .

وقد ينتقد البعض هذا الأسلوب فى الإعداد للعرض ، ويرى فيه ضربًا من ضروب البحث السسيولوچى تقوم به مجموعة من الممثلين ، أضف إلى ذلك أن هؤلاء الممثلين ينتمون فى مجموعهم إلى الطبقة المتوسطة . لكن الهدف الحقيقى من سياسة الإعداد هذه كان هدفًا عمليًا خالصًا ، يتلخص فى البحث عن أسلوب أداء وتقنيات مسرحية تستطيع أن تعبر تعبيرًا صادقًا عن التجربة الاجتماعية التى يطرحها النص .

لكن البحث عن التعبير الصادق لا يعنى بالضرورة تقديم صورة واقعية ، أو محاكاة وفق المنهج الطبيعى لما يحدث فى الحياة . وفى حالة هذا العرض ، اتخذ البحث عن الصدق طريق استكشاف إيقاعات العمل اليدوى الروتينى الأساسية ، وإيحاءاته الجوهرية ، حتى يمكن من خلالها صياغة صور مسرحية تعبر عن الظروف اللا إنسانية للعمل التى تهدر آدمية قطاع كبير من البشر . ففى أحد المشاهد الصامتة - على سبيل المثال - جسَّد المنثلون إيقاع العمل الجنونى ومحاولة العاملين اللاهثة للحاق به ، فكانت الأطباق ما أن تخرج إلى صالة الطعام حتى تعود فارغة ، بينما تتوالى الطلبات بأصوات عالية وبسرعة متزايدة فى «كرشندو» يصعب احتماله . وقد تمكن الممثلون بفضل أساليب الأداء المُنمَّطة التى تدربوا عليها طويلاً ، وطوروها ، من تقديم المسرحية بعيدًا عن القالب الواقعى الذى ارتبط فى بريطانيا بتيار مسرحيات الطبقة المطحونة - التى أدرجها النقاد فيما بعد تحت عنوان مسرحيات «بالوعة المطبخ» - ونجحوا فى تحويلها إلى استعارة شعرية لكل ظروف العمل التى تغرِّب الإنسان عن آدميته بصورة عامة .

وقد استوعب عمال المصانع فى باريس رسالة هذا العرض واستعارته المحورية ؛ ولذلك دعاه قادة الإضراب العمالى العام إبَّان ثورتهم فى ١٩٦٨ ليُقدم فى عدد من المصانع التى احتلها العمال . وإن دل هذا على شىء فهو يدل على صدق العرض ، مع الاعتراف بالطبع إنه كان محظوظًا إذ ظهر فى

فترة خاصة تميزت بالوعى السياسى الحاد . وقد لقيت عروض مسرحية المطبخ نجاحًا واستحسانًا كبيرين وسط العمال ، وكانت تعقبها مناقشات ساخنة مثيرة حول المسرحية والمشاكل التى تتناولها ، كانت أكبر دليل على أن العرض المسرحى يستطيع أن يقدم صورة سلبية للمجتمع على المستوى السياسى (فالعمال فى المطبخ سلبيون لا يمتلكون وعيًا سياسيًا) ، دون أن يفقد قدرته على تحفيز الوعى السياسى وشحذه .

وفى نفس الفترة قدمت (منوشكين) تجربة أخرى أثارت جدلاً واسعًا ، وذلك حين تناولت مسرحية حلم ليلة صيف (لوليام شكسبير) ، وهى واحدة من المسرحيات التى يندر تقديمها بنجاح فى فرنسا . وكان اختيار المسرحية من الأصل أحد أسباب الجدل ، وذلك نظرًا للميول السياسية الواضحة للفرقة وانتمائها لليسار التقدمى ، ربما كان السر فى هذا الاختيار أن مسرحية حلم ليلة صيف - مثلها فى هذا مثل مسرحية المطبخ - تنشغل بقضية تحرير الفرد فى مواجهة المؤسسات ، فقد قالت (منوشكين) مرة ، فى معرض الحديث عن مسرحية المطبخ :

«تتلخص حياة الإنسان فى نهاية الأمر فى نشاطين جوهريين ، هما العمل والحب . والفشل فى مجال العمل لا يقل خطورة بالنسبة للفرد عن فشله فى تحقيق النجاح فى الحب»[٤] .

فإذا اعتبرنا مسرحية المطبخ احتجاجًا على الأنظمة والمؤسسات التى تعوق الفرد عن تحقيق ذاته فى العمل ، يمكننا النظر إلى مسرحية حلم ليلة صيف باعتبارها مسرحية تناقش إمكانية تحقيق الفرد لذاته فى الحب .

وفى تناولها للمسرحية ، خرجت (منوشكين) تمامًا عن التقاليد الرومانسية التى حكمت تقديم هذا النص طويلاً ، وعلى الصورة الحالمة للجنيات ، وسعت إلى طرحه فى إطار يتسم بالبدائية والقسوة ، ويبتعد عن رقة جو

الأحلام وشفافيته . وهكذا جاء العرض أشبه بالاحتفالات الديونيسية القديمة ، يموج بالشهوات الجنسية العارمة والرغبات الحسية المكبوتة ، وبدا العشاق وكأنما أصابتهم لَوْثَة من الجنون من جرَّاء إحباط غرائزهم على أيدى الجِنِّىّ (باك) ، الذى بدا بدوره شاذًا مختلاً يستمتع بالقسوة والشر .

وفى إطار هذه الرؤية الإخراجية ، أحست (منوشكين) أن (باك) يجب أن يظهر على المسرح عاريًا تمامًا ، لكنها تراجعت عن هذا التصور فى النهاية ، وقررت ستر عورته حتى لا يبدو الأمر وكأنه حيلة مقصودة لصدمة المتفرج وتحدى العرف السائد . ورغم ذلك ، كانت السمة السائدة فى العرض هى الحسية العنيفة ، فقد غطت (منوشكين) حلبة التمثيل كلها فى مسرحها الدائرى آنذاك بجلود الماعز ، بما فى ذلك المنحدرات حولها التى استغلتها كمنطقة أداء أيضًا ، وأولت السمات الحسية والتلامس الجسدى عناية خاصة ، واهتمت بالتشكيل الحركى ، فاستقدمت من فرقة (بيجار) للباليه راقصيْن ليؤديا دَورىْ (أوبيرون) - ملك الجان - و(تيتانيا) زوجته ، كما وظَّفت الإضاءة أيضًا لخلق مؤثرات حسية مثيرة .

وقد وصف النقاد هذا العرض بأنه ينتمى إلى مدرسة (أنتونين أرتو) فى المسرح ، وربما كان (أرتو) فى الواقع هو حلقة الوصل بين عرض (منوشكين) والعرض الذى قدمه (بيتر بروك) لنفس المسرحية بعد ذلك فى مدينة ستراتفورد عام ١٩٧٠ ، والذى قارنه النقاد بعرض (منوشكين) .

وفى عام ١٩٦٩ ، قدمت فرقة مسرح الشمس تحت عنوان المهرجون أول محاولة لها فى تقديم عرض لا يعتمد على نص مكتوب ، أو متفق عليه مسبقًا بين الممثلين . وقد ساهمت هذه التجربة فى إبراز الهوية المميزة للفرقة بصورة أكثر جلاءً عن ذى قبل ، وكانت فى أحد جوانبها نتيجة منطقية لتدريبات الارتجال التى استخدمها الممثلون فى عروضهم السابقة . لكن الدافع الحقيقى والمباشر وراء التجربة كان أحداث مايو الشهيرة التى انفعل بها أعضاء الفرقة جميعًا .

والحق ، أن هذه الاضطرابات الاجتماعية العنيفة قد أفضت - ضمن نتائجها الأخرى - إلى نَقْلة نوعية فى النظرة إلى المسرح ، إذ دفعت الكثيرين إلى الاعتراف بالدور السياسى للمسرح ، وكان لا يؤمن بهذا الدور من قبل سوى أقلية قليلة ، كما نبَّهت المسرحيين إلى ضرورة تثوير المؤسسة المسرحية ، وإلى الصعوبات والمعوِّقات التى قد تواجه هذه العملية ، فشرعوا فى التفكير الجاد العميق نحو إيجاد الحلول ، وأدركوا أيضًا ، بصورة خاصة ، ووعى حاد، أن المسرح إذا أراد أن يحقق دوره السياسى دون أن يتحول إلى بوق دعاية أو دعوة عقائدية مباشرة ، فعليه أن يحرص دائمًا على مراجعة قِيَمه الفنية والجمالية ، ومؤسساته المنظمة لعمله .

لقد كانت أحداث مايو بهذا المعنى ذات أهمية بالغة فى مسار فرقة مسرح الشمس . فرغم أن جميع أعضائها كانوا يؤمنون منذ البداية بدور المسرح فى إيقاظ وعى الجماهير بأحوال معيشتهم وواقعهم ، وفى الإشارة إلى بعض وسائل التغيير كلما أمكن ، إلا أن أحداث مايو قد دفعتهم إلى إعادة تقييم السبل المتاحة لتحقيق التغيير ، وإلى اتخاذ قرارات حاسمة بشأن فرقتهم ، فاتفقوا على إعادة تنظيمها بصورة أكثر ديمقراطية عن ذى قبل ، وعلى نبذ النصوص المكتوبة، وعلى إعادة فحص علاقة الفنان بالمجتمع وتمحيصها تمحيصًا نقديًا صارمًا .

وفى هذا السياق ، ولدت المهرجون ، فكانت هذه السلسلة من المشاهد القصيرة المُرتجَلة هى الثمرة الأولى لهذه القرارات . اختارت الفرقة صورة المهرج لتعبر من خلالها عن دور الفنان فى المجتمع ، ربما لأن المجتمع يمنح المهرج حرية محاكاة حماقة البشر والعالم ، والسخرية منها عن طريق الهزل . لكن المهرج فى حد ذاته لم يكن الموضوع الحقيقى للعرض ، بل العملية الإبداعية التى يعبر من خلالها الفنان عن رؤيته للعالم ، والتى تجسدت هنا فى إبداع المؤدى لدوره دون نص مُسْبق . لقد كان الممثلون أنفسهم ، وطاقاتهم

الخلاقة ، وإمكاناتهم الإبداعية ، هم مـادة العرض وموضوعه ، فقام كل ممثل على حـدة بإبداع صورتـه الخاصة للـمهرج لتـجيء تعبـيراً فنيًا عـن شخصيـته الحقيقية ولكن فى شكل قناع . وارتجل كل ممـثل أيضًا بضعة مشاهد استلهمها من حياته وذكريـاته . كانت هذه هى المرحلة الأولى فـى إعداد العرض . وفى المرحلة التالية قسم الممثلون أنفسهم إلى مجموعات من اثنين أو ثلاثة ، وقامت كل مجموعة بتخطيط عدد من السيـناريوهات والمَشاهِد الهزلية القصيرة . وكان العمـل فى هذه المرحلة يـخضع للتعـديل والتحوير المـستمر ، فى ضوء الـنقد الذاتى من داخل المجمـوعة نفسها . أما دور (منوشكين) كمـخرجة للعرض ، فقد اقتصر على توجيه النقد الموضوعـى للممثلين أثناء العمل ، ثم إعداد المادة للـعرض - أى انتـقاء المَشَاهِد التـى تشـكل العـرض ، من وسط أكـوام المادة المسرحية التى تجمعت خلال فترة الإعداد .

عُرِضت المهرجون أولاً فى ضاحية أوبرفييـه ، وهى من ضواحى باريس ، ثـم فى مهرجان أفيـنيون عام ١٩٦٩ . ورغـم الإقبال الجماهيـرى الواسع ، لم تنجح التجربة تمامًا من الناحية الفنية ، ولـم يكن هذا هو حكم النقاد التقليديين وحدهم ، الذين يرفضون فكرة الإبداع الجماعـى برمتها ويتساءلون - كما كتب أحدهم : «يـظل السؤال فـى النهاية هـو ماذا يريد النـاس حين يذهبـون إلى المسرح ؟» ، وقد رد على نفسه قائلاً :

«من المؤكد أنهم يريدون مشاهدة مسرحية»[٥] .

لقد كان حكـم النقاد التقليديين عـلى التجربة بالفشـل أمراً مُتوقَّعًا ، لكن أعضاء الفرقة أنفسهم لم يكونـوا راضين عنها تمامًا ، وساورتهم الشكوك حول فعالية الـعرض ، وتساءلوا فيما بيـنهم : هل كان سبب الإقبال الجـماهيرى هو تعطُّش الجمهور إلى كل جديد بـصرف النظر عن قيمته ؟[٦] لقد كانت التجارب الذاتية، المنغلقـة على نفسها ، والتى صيغ منها الـعرض ، أحد أسباب فشله؛

فالمسرح الشعبى يتطلب بالضرورة مادة تقترب من هموم الجمهور واهتماماته . لكن السبب الرئيسى فى فشل العرض - كما وصفته (منوشكين) نفسها - هو افتقاده عنصر الإبداع الجماعى ، واعتماده على سلسلة من الإبداعات الفردية المتوازية التى تم اختيار بعضها ووَصْلها دون التحام حقيقى .

ورغم هذا الاعتراف بالفشل ، ترى (منوشكين) أن عرض المهرجون كان مرحلة حاسمة رئيسية فى تطور الفرقة ؛ لأنها مكّنتها من العثور على اللغة المسرحية الملائمة للتعبير عن هويتها . لقد استغرق الإعداد للعرض خمسة أشهر كاملة من البحث المعملى الشاق ، والاستكشاف المكثف لإمكانات الحركة والإيماءة ، وتدريبات تنمية الصوت ، وصقل المهارات الجسدية والقدرات الرياضية ، وبفضل هذا الإصرار الدؤوب على تنمية الأدوات الفنية للممثل ، ومهاراته الجسدية والصوتية ، وتقنيات الأداء المسرحى ، أصبحت فرقة مسرح الشمس واحدة من أقدر الفرق على الإفصاح والتعبير المسرحى البليغ منذ فرقة (جاك كوبو) .

ولا تقتصر أهمية المهرجون على هذا ؛ فإلى جانب إجادة فنون الأداء ، تعلم الممثل من خلال الإعداد للعرض كيف يوظف هذه الفنون للتعبير عن ذاته وشخصيته المتفردة ، بدلاً من التعبير عن شخصية درامية فى نص مكتوب . وفى هذا الصدد ، كان لمفهوم (منوشكين) الخاص لدورها كمخرجة فى فرقة تلتزم بالإبداع الجماعى أثر حاسم ، فقد تخلت عن الدور القيادى التقليدى للمخرج واكتفت بأن تكون «المشاهد الأول» للعرض الذى يستفيد الممثلون المبدعون من نقده وإرشاداته . أضف إلى ذلك أن البنية التعاونية للفرقة «كجمعية تعاونية» (والتى تعدلت بعد عام ١٩٦٨ لتصبح أكثر حرية وليونة) جعلت الممثلين يشعرون بالانتماء إليها ، والمشاركة فى حياتها قلبًا وقالبًا ، على عكس الإحساس الشائع بين الممثلين فى الغرب بأنهم يبيعون مواهبهم كسلعة فى سوق رأسمالية .

لقد أثمرت هذه العوامل كلها إحساسًا فريدًا بالانتماء والمشاركة بين الممثلين ، وقد وصفه (لوى ساميه) - الذى انضم إلى الفرقة عام ١٩٧٠ - قائلاً :

«قبل أن ألتحق بالفرقة كنت أعمل كأجير فى المسارح ، وأتلقى أجرًا عن البروفات والعروض ، ولذلك كنت أشعر دائمًا أننى غريب ودخيل على المكان - مجرد مستخدم . أما هنا فلا أشعر أننى ممثل فقط ، بل أشعر بالانتماء الكامل والتآلف مع كل ما أفعل ؛ بل إن العمل جزء منى ... فالممثل هنا لا يؤدى فقط ، بل يشارك فى إبداع العرض ، وكل ما يدخل فى العرض هو حصاد جهد كبير لا يراه المتفرج ، ويرتبط ارتباطًا حميمًا بحياة الجماعة ونشاطها المشترك»(٧) .

ويمثل هذا المستوى من الشعور بالانتماء والمشاركة الشخصية ، أحد العناصر الخفية التى تشكل اللغة المسرحية المميّزة للفرقة ، وهو عنصر يستشعر المتفرج وجوده ويستجيب له وإن كان لا يراه .

ونتيجة لكل هذه الخبرة والمران ، أصبحت فرقة مسرح الشمس - عام ١٩٧٠- فرقة مُجربّة متناغمة ، تتمتع بالبلاغة المسرحية ، وتمتلك القدرة على التصدى لموضوع شعبى جماهيرى هام ، توظّف فيه تلك اللغة المسرحية «الواضحة القاطعة الوضّاءة» التى أتقنتها وامتلكت ناصيتها أثناء الإعداد لعرض المهرجون . وفكرت الفرقة فى عدد من المواضيع وخططت لها ثم هجرتها ، فكان هناك مثلاً مشروع لعرض يعتمد على الحكايات الشعبية ، لكن الفرقة تخلت عنه حين أدرك أعضاؤها أن ثقافتهم المكتسبة قد قطعت حبال الصلة تمامًا بينهم وبين أصولهم الشعبية ؛ كذلك فكرت الفرقة فى تقديم عرض لمسرحية بعل (Baal) (لبريخت) ؛ ولكنها هجرت هذا المشروع لأن موضوعه لا يمس جموع الشعب ، ولن يَلْقى إلا استجابة جماهيرية محدودة . وهجرت الفرقة

أيضًا مشروع تقديم عرض وثائقى يحتفل بذكرى مرور مائة عام على حركة حكومة العامة فى باريس عام ١٨٧١ (الكميون الباريسى) ، وذلك لأنها لم تثق فى أنها تمتلك الفهم السياسى والتاريخى الذى يؤهلها لتناول مثل هذا الموضوع الشائك ، وخافت أن يتحول فى أيديها إلى بوق يبث عقائدها الأيديولوچية ، ولهذا ، قرروا أن يضعوا الحصان أمام العربة - أى أن يرجعوا إلى المبادئ الأولية خلف حادثة «الكميون» ، وأن يدرسوا الثورة الفرنسية . واستقر الرأى على هذا المشروع ؛ لأنه سيوفر للفرقة فرصة التدريب والتأهيل السياسى من ناحية ، ولأن الثورة الفرنسية موضوع مألوف لكل مشاهد من ناحية أخرى .

وفى ذلك الوقت ، أى فى عام ١٩٧٩ ، لم يكن للفرقة بيت دائم ، وتقدمت (منوشكين) بطلب إلى السلطات ليسمحوا لها باستخدام أحد مبانى السوق المهجورة فى منطقة «ليزال» { Les Halles } وسط باريس ، وكانت هذه المبانى - أو القاعات بمعنى أصح - تُستخدم بين الحين والآخر بنجاح كبير لتقديم العروض المسرحية التجريبية التى توظف الفضاءات المسرحية المفتوحة . لكن طلب (منوشكين) رُفض فاستأجرت أحد المخازن فى منطقة مصانع الذخيرة القديمة (الكارتوشرى) فى ضاحية (فانسين) . وكان غرض (منوشكين) أولاً أن تستخدم هذا المكان لتخزين مهمات الفرقة ولإجراء البروفات ، ولكنها ما أن بدأت فى استخدامه حتى اتضحت لها على الفور قيمته كفضاء للعرض المسرحى . وقد تحولت منطقة (الكارتوشرى) الآن إلى المقر الدائم لعدد من الفرق المزدهرة ، فأصبحت إحدى قصص النجاح التى تعتز بها فى فرنسا فى العشرين سنة الماضية .

عُرضت مسرحية ١٧٨٩ لأول مرة فى مدينة ميلانو بإيطاليا لمدة قصيرة ، ثم انتقلت إلى مقر الفرقة فى (الكارتوشرى) فحققت نجاحًا ساحقًا على الفور. كانت ١٧٨٩ عرضًا مركبًا متشابكًا استمر على مدى ساعتين ونصف الساعة دون استراحة ، واشتمل على مجموعة هائلة منوّعة من الأساليب

والتقنيات المسرحية الشعبية ، استقتها الفرقة من كوميديا الفن الإيطالية (كوميديا ديللارتى) ، وفنون العرائس والبهلوانات ، وتقاليد الغناء والإنشاد. واشتمل العرض أيضًا على قراءات من الوثائق التاريخية ، وعلى عدد من التابلوهات الحية ، إلى جانب بعض المشاهد الدرامية .

ووظف العرض كل هذه التقنيات والأساليب، ليقدم صورة للثورة الفرنسية كما عاشها أفراد الشعب العاديون . ولما كانت الفرقة تتبنى مفهوم المسرح الشعبي الجماهيرى ، فقد سعت إلى تجنُّب الصورة التقليدية للثورة الفرنسية كما تطرحها كتب التاريخ - أى كملحمة بطولية ، تحكى عن أحداث عظيمة ، وأبطال مشهورين ، وتدور أحداثها على ساحة الحياة القومية . لكن الفرقة تجنبت أيضًا الخيار الآخر الواضح أمامها وهو تقديم مسرحية تكتفى بتصوير تجربة وحياة أفراد الشعب العادى أثناء الثورة ، فهذا النوع من المسرحيات بات مستهلكًا، كما أنه لن يمكِّن الفرقة من التعبير عن رؤيتها بصورة واضحة . وبدلاً من الخيار الملحمى البطولى ، أو الخيار الواقعى ، بحثت الفرقة عن طريق آخر ، ووجدت الحل فى فكرة «المسرح الموازى» (Para-theatre) الذى يعنى تعدد مستويات التمسرح ، فطرحت موضوعها من خلال عرض مُتخيَّل لفرقة مسرحية متجولة من فرق الموالد ، تنتمى إلى القرن الثامن عشر ، ويقوم أفرادها بتمثيل وتفسير سلسلة من الأحداث الحقيقية والخيالية ، العامة والخاصة ، أمام جمهور من معاصريهم .

وقد أتاح هذا الأسلوب للفرقة أن تزيح عن الأحداث التاريخية غشاء الرهبة والغموض ، فقد مكّنها من تقديم الأحداث والشخصيات التاريخية المعروفة من خلال عيون بشر عاديين مثلنا ، لا يلعبون أدواراً رئيسية على مسرح السياسة ، بل يحاولون تفسير دلالات الصور التى تتشكل فى وعيهم . كذلك وفر هذا الأسلوب للفرقة مبرراً منطقيًا وجيهًا لاستغلال تقنيات وسائل الترفيه الشعبية التقليدية ، كما مكّنها أسلوب المسرح داخل المسرح من توظيف

الوعى المزدوج للمشاهد بأنه داخل العرض وخارجه فى آن ، مشارك مباشر فيه، وأيضًا مشاهد موضوعى له ، يتوافر له البعد النقدى اللازم لتأمل الأحداث المعروضة واستكناه معناها .

والواقع ، أن عنصر الوعى المزدوج هذا كان جزءًا من بنية العرض ، وانعكس بوضوح فى تشكيل قاعة العرض وتنظيمها ، فقد نجح هذا التنظيم فى تحويل الجمهور الواحد إلى جمهورين متمايزين . كانت قاعة العرض فى شكل وحجم قاعات ألعاب كرة السلة ، وشغلت جزءًا من أحد المخازن القديمة فى (الكارتوشرى) . وحوْل مساحة خالية وسط القاعة ، توزّعت خمس منصات أو خشبات مسرحية صغيرة ، تتصل فيما بينها بممرات وسلالم ، وعلى جانب واحد من القاعة المستطيلة اصطفت مقاعد خشبية طويلة لجلوس من يريد أن يجلس من المشاهدين . وشغل العرض المسرحى المساحة كلها ، فكانت المشاهد تدور أحيانًا فوق المنصات أمام خلفيات تتغير سريعًا ، وأحيانًا تُؤدّى وسط الجمهور على أرض القاعة . وكان الجمهور حين يصل يختار بنفسه مكانه، فإما أن يقف فى المساحة الخالية وسط القاعة وحوله المنصات ، فيصبح جزءًا مشاركًا فى العرض ، وإما أن يجلس على المقاعد الخشبية الطويلة على جانب القاعة، ويلعب دور المتفرج السلبى التقليدى ، ويشاهد العرض باعتباره عرضًا يحاكى عروض الشارع التى يتحلّق المارة حولها . وفى الحالتين كانت استجابة كل من الفريقين للعرض تتأثر بوجود الآخر .

وانعكست ازدواجية وضع الجمهور ومنظوره على أسلوب طرح الأحداث المسرحية ، فقد أكد هذا الأسلوب أن معنى أى حدث يختلف من شخص إلى آخر وفق منظور الرؤية والمسافة التى تفصل الشخص عن الحدث . فالمشارك فى الحدث يختلف عن المراقب له من الخارج ، أو عمّن يتأمله من مسافة تاريخية . والواقع ، أن مسألة «الحقيقة التاريخية» تمثل إحدى التيمات

الرئيسية المترددة فى العرض ، ففى أثناء عملية التحضير اكتشف الممثلون أن الكثير مما يعرفونه وتعلموه عن الثورة الفرنسية يمتلئ بالمغالطات .

لقد بدءوا بالفكرة الشائعة عن الثورة باعتبارها انتفاضة ديمقراطية شعبية ، وهى الفكرة التى تعلموها - ويتعلمها كل طفل فرنسى فى المدارس - ولكنهم أدركوا من خلال البحث المستفيض فى هذا الموضوع وتوثيقه ، أن هذه «الحقيقة التاريخية» المُفترَضة ليست سوى وجه واحد من وجوه عديدة للثورة ، وهو الوجه الذى تحبِّذه كتب التاريخ البرجوازية وتُروِّج له . ولهذا طرحت مسرحية ١٧٨٩ تفسيراً آخر للثورة باعتبارها الحدث التاريخى الذى رفع الطبقة البرجوازية إلى مصاف السلطة ، فقد غطت أحداث المسرحية الفترة من ١٧٨٩ إلى ١٧٩١ ، وصورت ثورة الشعب ضد النبلاء ورجال الدين ، ثم استيلاء الطبقة البرجوازية على هذه الثورة ، وتوظيفها لخدمة مصالحها ، تاركة الشعب فريسة لعبودية النظام الرأسمالى الذى أرست دعائمه باعتبارها الطبقة المهيمنة الجديدة . وقد طرح العرض هذا التفسير الجديد جنبًا إلى جنب مع التفسير التقليدى الذى تطرحه كتب التاريخ ، وأقام تقابلاً دائمًا بينهما ، وذلك لينبِّه المتفرج إلى رسالة العرض من ناحية ، وليشحذ وعيه النقدى وتفكيره من ناحية أخرى . ففى المشهد الافتتاحى على سبيل المثال ، يقدم العرض قصة هروب الملك والملكة إلى (فارين) بأسلوب رومانسى ، مُغرِق فى العاطفية ، يقترب من الميلودراما ، فنراهما يفران من حصار الجماهير الغوغائية القبيحة ، وتضيف بعض ألحان (ماهلر) المؤثِّرة إلى جرعة العواطف ، بينما يقص علينا ممثل متجول قصتهما الحزينة بطريقة تضمن تعاطف الجمهور . ولكن ما إن يختفى الملك والملكة عن أعيننا حتى تتوقف الموسيقى ، ويعلن الراوى بصوت قوى لا أثر فيه للحزن أن المشهد الذى رأيناه يجسد قراءة للتاريخ من منظور معين ، أما الآن فسوف يقدم مسرح الشمس قراءة من منظور آخر .

وقد اعتمد العرض فى مجموعه ، وفى كل مراحله ، على التقابل الدائم

بين الأحداث التاريخية الشهيرة والمشاهد المؤلَّفة ، واستخدم فى إقامة هذا التقابل مجموعة كبيرة متنوعة من الأساليب المسرحية - مثل قراءة الوثائق التاريخية ، والتجسيد الدرامى للاجتماعات السياسية ، واللوحات الرمزية الصغيرة التى تعبر عن معاناة الشعب ، والاسكتشات الكاريكاتيورية عن الطبقة الأرستقراطية ، وعروض ا‍ا سرائس الساخرة . ولجأ العرض أيضًا إلى تكرار عرض بعض الأحداث مر ‍ت من زوايا مختلفة ، مثل قصة الهروب إلى (فارين) مثلاً ، التى تظهر ى البداية فى صورة مؤثرة باكية ، ثم تُطرح فيما بعد من زاوية لا تثير أى تعاطف لدى الجمهور . وبينما وظّفت بعض المشاهد سلاح السخرية وغيرها مز الأساليب لتحييد عواطف الجمهور ، اعتمدت بعض المشاهد الأخرى على اندماج الجمهور اندماجًا كاملاً . ولعل أنصع مثال على هذا النوع الأخير ، هو مشهد انتشار خبر سقوط سجن الباستيل فى أرجاء باريس عن طريق انتقاله من شخص إلى آخر . ففى هذا المشهد يسود الظلام فجأة ويعم السكون ، ثم ينتبه المتفرج إلى أصوات ‹مس تنبعث من جنبات القاعة ، فقد انتشر الممثلون فى الظلام بين المتفرجين ، وأخذ كل منهم يحكى للمجموعة التى تحلقت حوله فى شغف ما رآه ، ويعطيهم وصفًا حيًا لما حدث. وتدريجيًا ترتفع أصوات الممثلين ، وتتدفق الكلمات منهم ، ويزداد انفعالهم وهم يعايشون الحدث مرة أخرى من خلال الحكى عنه .

وتصاحب الطبول هذا الإيقاع المتصاعد الذى يبلغ ذروته فى نهاية المشهد بإعلان الاستيلاء على الباستيل . وفى هذه اللحظة تبدأ الاحتفالات ، فتضاء الأنوار ، وتعزف الموسيقى ، ويتدفق الحواة والبهلوانات إلى القاعة ، يجرُّون خيمة ملاء بها أكشاك وعروض جانبية يستطيع المتفرج أن يشارك فيها .

وكان المبدأ العام فى العرض الأ ينفرد أى ممثل بشخصية واحدة ، وأن تُقدَّم كل الشخصيات التاريخية من خلال عدد مختلف من الممثلين فى كل مرة تظهر. وكان الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة شخصية صديق الشعب (مارا) الذى

ندد بخيانة الطبقة المتوسطة لقضية الشعب ، وطالب باستمرار الثورة ، وكان فى هذا يجسد موقف مسرح الشمس ووجهة نظر العرض . أما (لويس السادس عشر) مثلاً ، فنراه فى البداية فى صورة الضحية المأسوية ، ثم يظهر بعد ذلك فى صورة الملك القوى الواثق من نفسه ، وهو يقرأ بيانًا على أفراد الشعب ، ويطالبهم فيه بتقديم شكاواهم إليه (وهى خطوة لا تلبث المشاهد التالية أن تثبت عدم جدواها) . وفى مشهد آخر يظهر الملك فى صورة دُمْية من دُمَى الماريونيت يحركها أحد الممثلين بشكل يثير السخرية . وفى المشهد الذى يصور كيف نجحت نسوة المدينة فى إحضار الملك والملكة من قلعة (فرساى) البعيدة الآمنة إلى حدائق (التويلرى) فى قلب باريس ، يظهر الملك فى شكل دُمْية هائلة من دُمَى الكرنفالات ، يبلغ طولها عشر أقدام ، وتطل علينا من فوق رؤوس الجموع المتزاحمة حولها . ومن خلال هذه الصور المتعاقبة ، يدرك المتفرج كيف يبدو العظماء وأصحاب النفوذ فى خيال العامة .

ويلعب النواب البرجوازيون من أعضاء الجمعية الوطنية دوراً بارزاً فى المشاهد التى تسبق نهاية العرض ، فيعلنون أن الثورة قد انتهت ، ويطالبون بالعودة إلى النظام والقانون . ويرتدى النواب البرجوازيون فى هذه المشاهد ملابس لاتنتمى تاريخيًا إلى زمن الثورة ، بل إلى الموجة الرومانسية فى القرن التاسع عشر ، فتشير بصورة واضحة إلى ازدياد هيمنة الطبقة البرجوازية على مقاليد الأمور فى القرن التالى للثورة . وينتهى العرض نهاية متوقَّعة بكلمات (مارا) وثائر آخر يُدْعى (جراكوس بابيف) ، وهى كلمات تحض المواطنين على إدراك ما حدث فى الماضى ، والاستمرار فى الكفاح وإشعال نار الحرب الأهلية. وإلى جانب هذه الرسالة الواضحة ، حملَ العرض فى المشهد قبل الأخير رسالة أخرى ساخرة . ففى هذا المشهد نرى مجموعة من الممثلين يعرضون تاريخًا مُصغَّرًا للثورة أمام جمهور من الطبقة البرجوازية ويلقون الاستحسان . ومن المحتمل أن مسرح الشمس كان يأمل ، من خلال هذا

المشهد، أن ينبّه المتفرج إلى تشابه أحداث الثورة مع أحداث مايو ١٩٦٨؛ ولكن المشهد يبرز أيضًا وعى أعضاء الفرقة بالمفارقة الساخرة التى يشتمل عليها تقديم عرض ثورى ناجح أمام جمهور معظمه - كالعادة - من الطبقة البرجوازية .

وإذا حاولنا أن نقيّم الأثر السياسى لعرض مثل عرض ١٧٨٩ ، فسوف نجد ذلك مستحيلاً . فتصفيق الجمهور هنا ، فيما يبدو لى ، كان يعبر بالدرجة الأولى عن استمتاعهم بالطابع الاحتفالى للعرض ، وإعجابهم بتقنياته البارعة ، وحيوية الممثلين التى لا تُقاوَم . وينطبق هذا القول بصورة أكبر على العرض حين قُدِّم فى لندن ، فالجمهور فى تلك الحالة كان بعيداً عن موضوع الثورة الفرنسية الذى يمثل مكانة خاصة فى نفوس الفرنسيين . ولا يعنى هذا القول ، إن صح ، بالضرورة أن الفرقة قد فشلت فى تحقيق هدفها العام ، فالفرقة لا تسعى بالدرجة بالدرجة الأولى إلى الدعاية السياسية أو الترويج لفكر معين ، بل تسعى إلى توظيف المتعة الفنية لإثراء الوعى السياسى وشحذه . والحق ، أن العرض من الناحية المسرحية البحتة يمثل بداية حقبة جديدة فى تاريخ المسرح الشعبى فى فرنسا، تميز خلالها بالتمكّن والابتكار التقنى وثراء المفردات المسرحية وتنوعها، مما جعله أبلغ دليل على مصداقية وفاعلية عملية الإبداع الجماعى . وبعد النجاح الهائل الذى لاقاه عرض سنة ١٧٨٩ ، قررت الفرقة أن تستمر فى سياستها ، وهى التجريب والابتكار فى المجال التقنى ، والدراسة المركزة الدقيقة، والتحليل العميق فى المجال السياسى . وهكذا جاء العرضان التاليان استكمالاً لعرض سنة ١٧٨٩ من الناحيتين الفنية والفكرية ، فتناول عرض سنة ١٧٩٣ فترة لاحقة فى تاريخ الثورة الفرنسية ، ثم قفز عرض العصر الذهبى { L'Age d'or } بالقضية إلى الزمن المعاصر . وفى العرضين استفادت الفرقة من الدروس الى تعلمتها من عرض سنة ١٧٨٩ ، وطورت فرضياته الفكرية بصورة منطقية ، وذلك دون أن تكرر صيغته الفنية أو أسلوبه .

تتبّع مسرحية سنة ١٧٩٣ انشطة جماعية من الثوريين المتطرفين { مِمَّن

يُدْعَون أصحاب السراويل الطويلة أو «الصان كيلوت» - كناية عن نبذهم للسراويل التى تتوقف عند الركبة ويرتديها أهل الطبقة الأرستقراطية } ، وتدور أحداثها داخل أحد المجالس الشعبية التى انتشرت فى أنحاء باريس خلال الفترة من عام ١٧٩١ إلى عام ١٧٩٣ (حين تم القضاء عليها) ، وكانت تمثل أحد المنابر الرئيسية للعمل السياسى فى ذلك الوقت . وقد جاء اختيار الفرقة لهذا الموضوع الذى يصور تجربة ناجحة - وإن كانت قصيرة الأجل - فى ممارسة الديمقراطية مباشرة وبعيداً عن المؤسسات - جاء هذا الاختيار معبراً عن فكر الفرقة ، ومثَلها الديمقراطى الأعلى ، ومعارضتها لنظام التمثيل النيابى السائد فى الغرب .

ومن ناحية أخرى ، جاءت المسرحية تجسيداً منطقيًا للنتيجة التى توصل إليها التحليل السياسى فى مسرحية ١٧٨٩ ؛ فقد أبرز هذا التحليل أن غياب الوعى السياسى لدى الجماهير لعب دوراً هامًا فى تمكين الطبقة البرجوازية من خيانتهم إبَّان الانتقال من النظام القديم إلى النظام الجديد . ولهذا ركزت مسرحية ١٧٩٣ على عملية نمو وعى الجماهير بقوتها وطموحاتها السياسية ، وعلى اكتسابها لغة سياسة تمكّنها من التعبير عن موقفها واحتياجاتها ، وذلك من خلال تعاملها اليومى مع المشكلات التى يطرحها النظام الديمقراطى القائم على التصويت المباشر .

وقد أدركت (منوشكين) أن تناول هذا الجزء من تاريخ الثورة الفرنسية - وهو جزء لا يألفه الكثيرون - يتطلب أسلوبًا جديداً فى الطرح الفنى ، ومداخل جديدة لتقديم الشخصيات ، وذلك حتى يقترب من المتفرج ويصبح فى متناول وعيه . وبالرغم من أن عرض ١٧٩٣ اعتمد فى إنشائه على عملية التوثيق والارتجال والإبداع الجماعى - مثله فى ذلك مثل عرض سنة ١٧٨٩ ، إلا أنه تخلى عن الأشكال الشعبية التقليدية ، وصيغة حديقة الملاهى ، وتبنَّى بدلاً منها صيغة التجسيد الدرامى بصورة واضحة ؛ فبدلاً من الخلفية التاريخية

العريضة التى نجدها فى سنة ١٧٨٩ ، والتى تصور تبلور التاريخ من خلال صراع الطبقات المختلفة التى يمثلها شخوص رمزيون ، ركز عرض ١٧٩٣ على الشخصيات الدرامية المتفردة ، فقام كل ممثل باختيار شخصية واحدة من الشخصيات التى تشكّل المجلس الشعبى ، وبنى تصوّره لها ولعملها وأفكارها على قراءاته فى التاريخ ، ثم شرع فى سبر أغوارها فى العمق من خلال تدريبات الارتجال . وقد أتاح هذا الأسلوب للممثلين أن يقدموا التاريخ من وجهات نظر شخصية ، وأن يحللوا مواقفهم السياسية المعروفة بصورة دقيقة وصارمة .

وفى هذا العرض تحولت القاعة من خلال التشكيل إلى قاعة لأحد هذه المجالس الشعبية ، يكسو الخشب أرضها ، ونُظمت أماكن جلوس المتفرجين بحيث يصبحون جزءاً من المنظر المسرحى ، فجلس بعضهم على مقاعد خشبية طويلة على جانبى القاعة ، بينما جلس البعض الآخر على الأرض تحت أقدام الممثلين . وتخلى العرض هنا عن مبدأ المشاركة الإيجابية المباشرة للجمهور فى الحدث المسرحى ، واعتمد فى مجموعه على خلق إحساس قوى لدى الجمهور بأنه يعايش التاريخ من خلال تجربة أفراد عاديين يعيشونه كجزء من حياتهم اليومية . ومن ناحية أخرى، تمتّع هذا العرض أكثر من سابقه بدرجة عالية من الدقة والإحكام ، سواء فى مرحلة الإعداد أو التنفيذ ، ولمس المتفرج عناية فائقة فى رسم الشخصيات واستيفاء أبعادها كاملة ، وإمداداه روة من التفاصيل الصغيرة الدالة ، كما لمس أيضًا الاهتمام البالغ بالمؤثرات التشكيلية ، خاصة الملابس والإضاءة . ورغم ذلك ، لم يستجب الجمهور لهذا العرض بنفس الحماس الذى أبداه فى عرض ١٧٨٩ ، ربما لأنه جاء إلى المسرح يتوقع عرضًا مثل العرض السابق . لقد كان قرار فرقة مسرح الشمس ألاّ تكرّر الصيغة الناجحة لمسرحية ١٧٨٩ قراراً صائبًا حقًا من الناحية الفنية ؛ فالفرقة التى تكرر نفسها لن تتطور . لكن هذا القرار خيّب آمال عدد كبير من المتفرجين

الذين جاءوا لمشاهدة عرض ١٧٩٣ ، وهم يتوقعون حيوية وصخب وعفوية جو حديقة الملاهى ، الذى أمتعهم من قبل فى عرض ١٧٨٩ ، ووجدوا بدلاً منه مسرحية عميقة صعبة ، تعتمد على التحليل الدرامى والفكرى أكثر مما تعتمد على الإبهار الحسى .

وكان الجزء الثالث من هذه الثلاثية المسرحية مختلفًا أيضًا عن سابقيه . فقد تناولت مسرحية **العصر الذهبى : المُسوَّدة الأولى** (١٩٧٥) المشاكل الاجتماعية المعاصرة ، وتطلب هذا من الفرقة البحث عن صيغة مسرحية جديدة . ومثل (جوزيف تشايكن) الذى وصف مسرحه المفتوح { Open Theatre } بأنه معمل أو مُختبَر تجريبى يقدم أعمالاً لم تكتمل بعد ، اختارت الفرقة أن تطلق على مسرحيتها وصف «المسودة الأولى» ؛ وذلك لتؤكد أن العروض التى لا تعتمد على نصوص مكتوبة لا يمكن اعتبارها صوراً نهائية مكتملة ؛ فما يراه الجمهور فى هذه العروض هو «عمل فى مرحلة التكوين» - أى كيان فى مرحلة معينة من مراحل نموه . وإذا كان هذا الوصف يصدق بدرجة ما على أى عرض مسرحى، فإنه يعنى فى حالة مسرح الشمس أن عروضهم ليست منتجات جاهزة للاستهلاك ، بل دعوة للمتفرج أن يشارك أعضاء الفرقة فى عملية بحث آنية، هى العرض المسرحى ؛ الهدف منها سبر أغوار الواقع الاجتماعى من ناحية والمسرح كشكل فنى من ناحية أخرى .

وفى حالة عرض **العصر الذهبى** ، لم تختلف أهداف الفرقة عنها فى العروض السابقة ، فقد كان الهدف هنا - كما كان من قبل - «لخلق مسرح يتصل اتصالاً مباشرًا بالواقع الاجتماعى ، ولا يكتفى بعرض هذا الواقع ، بل يسعى إلى تحريضنا على تغيير أحوال معيشتنا»[٩] كذلك لم يختلف أسلوب العمل هنا عن سابقه ، فظلت خطواته هى أولاً ، البحث الوثائقى والميدانى لإدراك الخلفية التاريخية والاجتماعية للموضوع المطروح { وفى حالة العصر الذهبى اقتضى البحث الميدانى زيارة بعض المصانع والمدارس والمستشفيات إلى

جانب التنقيب فى الصحف اليومية] ، ثم ثانيًا ، التخطيط الأوَّلى للشخصيات، وثالثًا ، ارتجال بعض المشاهد - أى الاسكتشات - التى تعبر عن الموقف الجوهرى لكل شخصية . بعد ذلك يأتى دور حلقات النقاش التى يتم من خلالها تجميع الإبداعات المتفرقة ، وحصرها ، والاتفاق على الشكل العام للعرض . وكانت الفكرة المحورية فى تشكيل هذا العرض هى التقاط خبر صغير من الأخبار التى تُنشر عادة فى الصحف اليومية - وكان الخبر فى هذه الحالة هو «موت أحد عمال البناء سقط من فوق سقالة» - ثم إعمال الخيال فى إنشاء سياق خيالى من الشخصيات والمواقف الاجتماعية المجسَّدة ، يفضى بصورة منطقية إلى سقوط عامل أجنبى مهاجر إلى حتفه من فوق سقالة . ويؤدى هذا السياق المُتخيَّل إلى إيجاد خيط سرى يكون بمثابة الإطار الذى ينتظم سلسلة من المشاهد التمثيلية التى تطرح قضايا الاستغلال الاقتصادى ، والظروف السيئة للعمل ، ومشكلات الإسكان والعلاج والاتصال وغيرها . وتبلورت صورة العرض النهائية فى شكل سِجلّ تاريخى لأحداث وحياة السبعينيات ، تقدمه فرقة من الممثلين عام ٢٠٠٠ ، وكان الهدف من هذا الإبعاد الزمنى خلق مسافة كافية للتأمل النقدى بين المشاهد والقضايا المعاصرة التى يطرحها العرض . ولا يمتاز هذا العرض عن غيره من العروض السياسية الهادفة بدقة التحليل السياسى ونبوغه ، فقد أدت رغبة الممثلين فى التعبير عن أفكارهم بصورة واضحة لا لبس فيها إلى درجة من المُباشَرَة والسذاجة ؛ لكن العرض يمتاز حقًا بقدرته على التوظيف الحاذق والمبتكر للغة المسرح . لقد أعاد مصمم الديكور (جى - كلود فرانسوا) تصميم قاعة المسرح تمامًا ، فقسمها إلى أربعة وديان عن طريق الطين والخيش ، وأقام حافتين مرتفعتين تتقاطعان فى منتصف القاعة . ودارت أحداث المسرحية كلها فى تلك المناطق المنخفضة - أى الوديان - دون ديكور ، ومع قليل من المهمات المسرحية . أما الجمهور ، فجلس بعضه فوق المرتفعين المتقاطعين يتابع الأحداث فى عدد من مناطق الأداء المتفرقة ، بينما وقف البعض الآخر على منحدرات المرتفعين وانتقلوا وراء

الممثلين من منطقة أداء إلى أخرى . ورغم أن هذا التشكيل لمكان العرض لم يأخذ فى اعتباره راحة المتفرج- خاصة وأن مدة العرض كانت تزيد على ثلاث الساعات ، ورغم أن بعض المتفرجين قد وجدوا فى تنقُّلهم المستمر خلف الممثلين درجة من التكلُّف، وحيلة مُصطَنعة الهدف منها التجديد وحسب ، إلا أن عدداً كبيراً منهم وجد فى قرب الممثلين من الجمهور واختلاطهم به ملمحًا إيجابيًا .

ولكن النقلة الحقيقية للفرقة على الصعيد التقنى فى هذا العرض تمثَّلت فى عودتها إلى الماضى ، واقتباسها عدداً من التقاليد المسرحية القديمة - مثل تقاليد المسرح الصينى ومسرح كوميديا الفن الإيطالية - بما فى ذلك الأقنعة التى استخدمها كل من الصينيين والإيطاليين وكذلك أساليب الأداء . فخلال العشرين شهراً التى استغرقها الإعداد للعرض ، كان الممثلون ينفقون نصف يومهم فى التدريب على أساليب جديدة للأداء التمثيلى ، وكانوا يرون فى عملهم هذا إحياءً واستمراراً لمنهج (كوبو) ، الذى كان يؤمن أن الأمل فى إحياء المسرح الشعبى يكمن فى صيغة مسرحية جديدة تعتمد على الارتجال ، مثل كوميديا الفن الإيطالية ، ولكنها تستمد أنماطها وموضوعاتها من الواقع المعاصر[١٠] . وهكذا جاءت الشخصيات وأقنعتها فى هذه المسرحية فى صورة أنماط معاصرة تحاكى أنماط كوميديا الفن - مثل شخصية صاحب العمل الرأسمالى ، التى استلهمها الممثلون من شخصية (بنتالون) فى كوميديا الفن ، أو شخصية العامل المهاجر الذكى، صاحب الحيلة الواسعة ، التى تذكِّرنا بشخصية (هارليكوين) ، وغيرها .

وكانت مسرحية العصر الذهبى آخر حلقة فى ثلاثية المسرحيات التى تبحث فى سجلات التاريخ ، وكانت أيضًا أقلها نجاحًا . فرغم أن الإقبال على العرض كان جيداً ، كان الانطباع العام آنذاك أن البراعة التقنية فى حالته تفوقت بكثير على المادة . وقد عبر النقاد المساندون للفرقة عن موطن الضعف هذا ، فنعت

.(ألفريد سيمون) رؤيته السياسية بالسطحية والسذاجة[11] وانتقد (ريموند تمكين) افتقار النص إلى الشاعرية على مستوى التعبير ، وإلى تماسك البناء مما جعله يبدو كمجموعة من المشاهد المنفصلة وُضعت جنبًا إلى جنب بصورة تعسفية . ورغم هذا النقد السلبى ، فقد ساهم توظيف العرض لتقنيات مسرح البيئة {Environmental Theatre} فى تشكيله للمكان ، إلى جانب تعمقه الدقيق فى استكشاف أساليب التمثيل المختلفة ، فى دعم وتأكيد صورة مسرح الشمس كمسرح يمتلك لغة مسرحية مميزة ، وكفاءة فنية عالية ، وقدرة لا يُستهان بها على الابتكار والتجديد. وقد ظلت سمة البراعة الفنية المذهلة السمة المميزة والدائمة لعروض الفرقة ، سواء فى تجاربها التى اعتمدت على الإبداع الجماعى ووصلت إلى ذروتها فى عرض العصر الذهبى ، أو فى تجاربها الحديثة فى المرحلة الحالية من تطورها الفنى .

وكأى مبتكر أصيل ، تؤكد (منوشكين) ، دائمًا ضرورة المغامرة وقبول المخاطرة، والتغير الدائم وارتياد الأماكن المجهولة ، حتى يتجنب الفنان الآثار المدمرة للعادة والتكرار . وقد خيَّب هذا السعى المُلحّ وراء التجديد آمال هذا القطاع من جمهور الفرقة ، الذى لا يزال يعتبر عرض ١٧٨٩ ذروة إبداعها ومعيار نجاحها . ورغم ذلك ، فقد ضمن السعى إلى التجديد استمرار الفرقة فى تقديم عروض قادرة على إدهاش الجمهور وتحدى توقعاته . وخلال عملها فى السنوات العشر الماضية مع الفرقة عرَّجت (منوشكين) على عالم السينما ، فأخرجت لفرقتها فيلمًا ناجحًا عن مسرح (موليير) بعنوان موليير : قصة حياة عام ١٩٧٩ ، كما بدأت فى الابتعاد التدريجى عن التأليف الجماعى والعودة إلى النصوص المكتوبة .

وفى عام ١٩٧٩ ، قامت (منوشكين) نفسها بإعداد نص للفرقة بعنوان مفيستو عن رواية من تأليف (كلاوس مان) تحكى عن تحول ممثل مشهور يُدْعى (هندريك هوفجن) { وكان قناعًا شفافًا لشخصية حقيقية هى جوستاف

جروندجنر - زوج أخت المؤلف] من ثائر راديكالى يُوظّف المسرح للتحريض والدعاية فى فترة العشرينيات من هذا القرن ، إلى عميل للحزب النازى فى الثلاثينيات . وتناولت (منوشكين) هذه القصة فى عرضها فى إطار صورة لحياة فرقة مسرحية تنتمى إلى تلك الفترة . وقد اختارت (منوشكين) هذا الموضوع لما يحمله من دلالات سياسية هامة ، وأيضًا لأنه يفسح المجال أمام الفرقة لتستأنف بحثها وتأملها فى قضية الدور الاجتماعى للممثل . ويكشف لنا النص المنشور كيف تغلبت (منوشكين) على مشكلة إعداد مسرحية مكتوبة - أى فى صورة نص كامل - لفرقة لها تكوين خاص مثل فرقة مسرح الشمس . ولعل أول ملمح يثير الانتباه هو طريقة بناء الشخصيات ، التى تعتمد على مجموعة من الإيحاءات والأفعال المميزة لكل شخصية ، أكثر مما تعتمد على الإفصاح اللغوى عن الشخصية من خلال الحوار . ويعود الفضل فى هذه الطريقة بدرجة كبيرة إلى اللغة المسرحية المقتصدة التى بلورتها الفرقة أثناء عملها . أما الملمح الثانى الهام فى النص المنشور ، فهو وجود فراغات تركتها المؤلفة عن عمد ليملأها الممثلون فى حالة العرض عن طريق الارتجال المنظم .

وفى عام ١٩٨٠ ، شرعت الفرقة فى تنفيذ مشروع طموح لتقديم سلسلة من الشكسبيريات ، تبدأ بمسرحية **ريتشارد الثانى** وتضم ثلاث مسرحيات تاريخية أخرى هى : **هنرى الرابع** بجزءيها الأول والثانى و**هنرى الخامس** ، كما تضم كوميديتين ، هما : **الليلة الثانية عشرة** و**خاب سعى العشاق** . وحتى كتابة هذه الدراسة لم يتحقق من هذا المشروع سوى ثلاث مسرحيات ، فقدمت الفرقة **ريتشارد الثانى** فى مسرحها بالكارتوشرى عام ١٩٨١ ، ثم فى مهرجان أفينيون عام ١٩٨٢ ، وقدمت **الليلة الثانية عشرة** فى أفينيون عام ١٩٨٢ ثم فى الكارتوشرى ، وعرضت **هنرى الرابع** - الجزء الأول - فى الكارتوشرى عام ١٩٨٤ . ويبدو أن الفرقة قد تخلت عن فكرة تنفيذ بقية المشروع . وقد أثارت هذه العروض الضخمة الهائلة جدلاً كبيرًا واختلفت حولها الآراء ؛ لكنها تميزت

جميعًا بالابتكار فى جماليات العرض وأساليبه ، وكان هذا الملمح هو ما شد الانتباه إليها أكثر من تفسيرها للنصوص الشكسبيرية . ونستطيع أن نلمس الأثر الغريب لتجربة (منوشكين) على نفوس المتفرجين فى وصف (روبين سميث) لأول عرض فى المشروع ، حين قال : «جاء عرض ريتشارد الثانى فى صورة طقس غريب ملزم ، يتقافز فيه الممثلون عبر المسرح وقد رفعوا ركبهم أمامهم مثل خيول السباق . أما ريتشارد وحاشيته ، فقد ارتدوا ملابس الساموراى ، ودهن بعضهم وجهه باللون الأبيض بينما ارتدى الآخرون الأقنعة ، وتمزقت الأبيات الشكسبيرية فى أفواههم إلى صيحات خشنة ، وصاحبت دقات الطبول أو الصاجات النحاسية الكبيرة كل حركة من حركاتهم لتبرزها . وتحولت الشخصيات كلها إلى دُمًى : دُمًى خشبية متحركة تمثل المحاربين ولا تكف عن التلويح بأذرعها ، ودُمًى متهدّلة مكسورة من القماش»[١٣] . والحقيقة التى لم ينتبه إليها هذا الناقد هى أن العرض كان محاولة لتقديم (شكسبير) بأسلوب المسرح الشرقى ، فى صورة طقسية تستلهم تقاليد مسرح «النوه» ومسرح «الكابوكى» فى اليابان ، ومسرح «الكثاكالى» ، فى الهند ، بالإضافة إلى بعض ملامح كوميديا الفن الإيطالية .

وربما تساءل البعض متعجبًا : لماذا اختارت (منوشكين) هذه الصيغة الغريبة العجيبة لتقديم (شكسبير) ؟! لكن الأمر لا يبدو غريبًا فى ضوء تاريخ مسرح الشمس ، الذى يمثل فى جوهره رحلة بحث متصلة عن أشكال ولغات مسرحية تُمكّن الفنان من تفسير الواقع والتعليق عليه . ولما كانت الفرقة تهتم بالبحث فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، كما تهتم أيضًا بالبحث عن طريق لتفسير الماضى وربطه بالحاضر ، كان من الطبيعى أن تجد فى مسرحيات (شكسبير) التاريخية موضوعًا ملائمًا ومادة مناسبة لتجاربها . لقد كان الدافع الرئيسى فى هذا العرض هو نفس الدافع فى كل أعمال (منوشكين) ، وهو البحث عن طرق جديدة لرؤية العالم من حولنا ، وتصورت (منوشكين) فى هذه الحالة أن تقديم النصوص الشكسبيرية بلغة مسرحية جديدة مبتكرة يستطيع أن يحقق ذلك . أضف إلى ذلك قناعة أفراد الفرقة بأن دراسة حِرفيَّة الإبداع المسرحى عند (شكسبير) ، كفيل بتعميق فهمها لتقنيات المسرح بصورة عامة .

وفى بداية المشروع ، كتبت (منوشكين) فى البرنامج الذى وُزِّع أثناء عرض ريتشارد الثانى ، إن الفرقة قد شرعت فى أداء مهمتها بروح الصبية الصغار الذين يريدون تعلم حرفتهم وإجادتها «فدخلوا إلى ورشة المعلم الكبير ، وكلهم أمل أن يعلمهم كيف يصورون العالم على خشبة المسرح» . وكما ذهب (كوبو) من قبل إلى (موليير) بحثًا عن الإلهام ، وعن مصدر لأسلوب مسرحى خالص، لجأ أعضاء فرقة مسرح الشمس - فى قولها - إلى خبير فى الصنعة ، هو (شكسبير) ليعلمهم فنونها وأصولها وأفضل الأدوات ؛ حتى يتمكنوا فى المستقبل من تقديم عرض يصور العالم المعاصر .

ولم يكن هدف الفرقة فى أى من عروضها الشكسبيرية تقديم صورة صادقة للتقاليد المسرحية الأجنبية التى وظّفتها . فرغم أنها استلهمت تقاليد الكابوكى بالدرجة الأولى فى ريتشارد الثانى ، واستلهمت المسرح الهندى الكلاسيكى بصورة أوضح فى الليلة الثانية عشرة ، ومزجت الشرق الأقصى والأوسط فى هنرى الرابع وحولّت الأمير (هال) إلى أمير عربى - رغم هذه المؤثرات الواضحة ، تجنّبت العروض الإحالة المباشرة إلى تراث بعينه ، واكتفت بخلق جو عام يوحى بالشرق . أى أن هدف (منوشكين) ، بعبارة أخرى ، لم يكن البحث التاريخى أو الأنثروبولوچى ، بل كان إبداع لغة مسرحية جديدة للجمهور المعاصر ، تعتمد على مفردات عالمية الدلالة ، مُستقاة من مجموعة منوّعة من المصادر .

وقد أنتجت هذه السياسة أسلوبًا فى الطرح المسرحى يتسم فى آن بالغرابة والانتقائية - أى تعدُّد مصادر مكوِّناته ، ولا يفتقر فى الوقت نفسه إلى الانسجام والتناغم . وحين قُدِّم عرض ريتشارد الثانى فى الكارتوشرى ، أوحى مدخل المسرح - الذى غُطِّى باللونين الأبيض والأسود فى أقلام رأسية متجاورة - بجو العصر الإليزابيثى . أما داخل القاعة الرئيسية - التى تضم ساحة الأداء وأماكن تغيير الملابس ومقاعد المتفرجين - فكان التشكيل العام يستدعى

الشرق . كانت ساحة الأداء التى قُدِّمت عليها العروض الثلاثة عبارة عن منصة كبيرة مربعة ، تغطيها البُسُط الفاخرة ، وتتدلى فى خلفيتها ستائر ضخمة ، تحمل ألوانها دلالات رمزية ، ويمكن رفعها إلى أعلى حين يقتضى الأمر ، أو إسدالها لتضفى على المسرح اللون الذى يناسب الحدث ، وكانت الألوان الرئيسية هى الذهبى والأخضر والأزرق . وكانت كل زاوية من زوايا المنصة تتصل بمدخل للممثلين تغطيه ستارة ويفضى إلى ممر خشبى مرتفع ، على نهج مسرح الكابوكى ، يستخدمه الممثل فى الوصول إلى خشبة المسرح أمام الجمهور إما جريًا أو انسيابًا أو دحرجة . وعلى أحد جوانب المنصة ، فى مكان واضح للعيان ، وقف الموسيقيون وسط مجموعة هائلة من الآلات الغريبة ، وانخرطوا قبل العرض فى أداء طقس أشبه بالصلاة . لكن هذه التفاصيل ، على جدتها وغرابتها ، لم تكن شيئًا بالنسبة للمشهد الافتتاحى الذى كان تأثيره أشبه بالصدمة . فجأة ، دقت الصنوج ، وقرعت الطبول ، وتدفق الممثلون عبر الممرات الخشبية إلى منصة التمثيل بسرعة مذهلة . كانوا يرفلون فى ملابس شرقية زاهية ، وقد ارتدى بعضهم أقنعة كاملة أو جزئية ، بينما صبغ البعض الآخر وجوههم باللون الأبيض ، وتحلى نفر منهم بالياقات الإليزابيثية العالية، المصنوعة من الدانتيللا المُنشَّاة . وما إن وصلوا إلى المسرح حتى داروا حوله، ثم اصطفّوا فى مواجهة المتفرجين وقد أراحوا أكفهم المفرودة خلف ظهورهم . وقد قُدِّمت كل مشاهد البلاط فى الواقع بهذا الأسلوب الطقسى ، المغالى فى خروجه على التقاليد الطبيعية فى التمثيل ، فكان الممثلون يوجهون الحديث إلى الجمهور مباشرة بدلاً من مخاطبة بعضهم البعض، وكان الإلقاء يتم بصورة إنشادية خطَابيَّة، وتصاحبه الطبول والصنوج بين الحين والآخر . وكما نجد فى مسرح الكابوكى ، كانت الموسيقى هنا عنصرًا هامًا ودائمًا فى العرض . وكانت آلات النقر والإيقاع هى الغالبة على المسرحيتين التاريخيتين ، أما فى كوميديا الليلة الثانية عشرة ؛ فأُضيفت بعض آلات النفخ والوتريات من بيرو وبوليفيا ، واستخدم الممثلون فى العروض الثلاثة نظامًا معينًا من الإشارات والإيحاءات

للدلالة على المشاعر المتباينة . وفى تصميم هذه اللغة المرئية - تمامًا كما فى تصميم العرض ككل - لم يحاك الممثلون مصدرًا بعينه ، بل استلهموا لغة الإشارة العالمية ، كما فسرتها تقاليد المسرح الأسيوى ووضعت شفراتها ، فلم يكن المرء بحاجة إلى الإلمام بتقاليد مسرح الكابوكى مسبقًا ليدرك دلالة اتساع فتحتى الأنف ، أو إطراقة الرأس ، أو حركة مفاجئة من اليد .

وبينما لم تحمل هذه العروض أية ملامح شكسبيرية مميزة تُذكر ، فقد أذهلت الجمهور بروعة أداء ممثليها ومهارتهم ، وبحيويتها العارمة ، وجمالها الفائق ، ودقة تنفيذها . وحين قُدِّمت العروض فى باريس ، ازدحم المسرح بجماهير غفيرة لم تترك موضعًا لقدم ، وحين عرضت فى مهرجان أفينيون ، كان يؤمُّها كل ليلة أكثر من ثلاثة آلاف مشاهد ، وتُقابَل دائمًا بعاصفة من التصفيق والتهليل المنتشى . ورغم كل هذا الإعجاب الذى استحقته هذه التجارب الشكسبيرية بالفعل ، فقد أثارت قيمتها الجمالية المبهرة بعض التساؤلات المشروعة حول هوية الفرقة ، وبدا للبعض أن مسرح الشمس قد ضحى بموقفه اليسارى الراديكالى ؛ من أجل أن ينتج عروضًا تتسيد فيها القيم الفنية والإنجازات التقنية أى هدف آخر . أضف إلى ذلك أن الفرقة كانت تشتهر فى الماضى بقدرتها على ربط الأدوار بحياة ممثليها وتوظيفها لإمكانات الممثل الذاتية ؛ ولذلك ، حين اختارت فى هذه التجارب أسلوبًا فى التمثيل يتعامل مع الممثل كدُمْية ، أو أداة تشكيلية لا شخصية لها ، أثار هذا الاختيار بعض الشكوك ، وبدا للكثيرين أن العقيدة الفكرية قد أفسحت مكانها للبراعة التقنية .

لكن أحدث عروض الفرقة [حتى كتابة هذه الدراسة] من شأنه أن يبدد هذه الشكوك ؛ فهو عرض ملحمى ، يستغرق ثمانى ساعات ، ويُقدَّم على مدى ليلتين ، ويعرض للأحداث التى مرت بها كامبوديا منذ تولى الأمير

(سيهانوك) العرش عام ١٩٥٥ ، وحتى الغزو الفيتنامى والإطاحة بالنظام القديم عام ١٩٧٩ . لذلك يحمل العرض الذى ألَّفت نصه الكاتبة المعروفة (إيلين سيسكو) بالتعاون مع الفرقة ، وعُرض فى الكارتوشرى عام ١٩٨٥ ، عنوان **الأمير سيهانوك ، أمير كامبوديا ، وتاريخه المأسوى الذى لم تكتمل حلقاته بعد** .

ولقد تضافرت الطبيعة الدرامية لهذا الموضوع ، بما يشتمل عليه من صدام أيديولوجى وصراعات قُوَى بين أمريكا وروسيا والصين ، مع الجاذبية الإنسانية للشخصية المحورية لتجعل من العرض تجربة مؤثرة تثير الانتباه . وقد قام بدور الأمير (سيهانوك) الممثل (جورج بيجو) فأضفى عليه طاقة هائلة من الحيوية والتعاطف ، وبدا لنا الأمير فى صورة رجل جذاب ذى ميول مسرحية عالية ، يحاول بهمة ونشاط استخدام الحيلة للحفاظ على استقلال بلده وحياده ، لكنه يقع دائمًا فريسة لخيانة أصدقائه وحلفائه . وقد سيطر أداء (بيجو) لهذا الدور على المسرحية تمامًا ، ونجح فى ربط أحداثها ، وإضفاء الوحدة على موضوعها الواسع العريض ومادتها المتنوعة .

وقد استفادت الفرقة من تجاربها السابقة ، فأبدعت أسلوبًا للعرض يحاكى دقة المسرح الشرقى واقتصاده ، وتوظيفه للإيقاع ، ولكن دون مغالاة حتى يتناسب مع الذوق الغربى . وكانت الجرعة الإنسانية هنا أعلى منها فى العروض السابقة ؛ فقد اهتم العرض برسم الشخصيات بدلاً من استخدام الممثلين كعلامات رمزية . وكانت الملامح الشرقية فى هذه الحالة متسقة مع الموضوع ، بينما كانت فى حالة العروض الشكسبيرية مُقحَمة على النص من الخارج ومخالفة لطبيعته . ومرة أخرى أثبتت الفرقة براعتها التقنية وبهرت الجمهور بدقة العرض وانضباطه وعنايته بكافة التفاصيل ، لكن الأهم من ذلك أن العرض أثبت أهمية النص الجيد . فحين استخدمت الفرقة نصًا واحدًا هامًا،

ووظَّفت فى تنفيذه مهاراتها الفنية الـتى لا تُبارَى ، كانت النتيجة عرضًا مسرحيًا مبهرًا ، لكنه أيضًا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعالمنا المعاصر . ولهذا السبب ، وبصرف النظر عن الحنين الذى قد يـراودنا أحيانًا إلى خشونة عرض ١٧٨٩ ، يمكننا أن نعتبر عرض سيهانوك مرحلة هامة فى تطور مسرح الشمس .

* * *

وتعكس قصة تطور مسرح الشمس فى العديد من جوانبها نمط تطور المسرح الفرنسـى عامة فى العشريـن سنة الماضية . فـبعد موجة الحماس الـثورى التى فجرتها ثورة مايو عام ١٩٦٨ ، شهدت السبعـينيات انحسار مد المسرح السياسى عامة ، وعودة إلى الاهتمام بالجوانب الجمالية والشكلية فى التجارب المسرحية. وواكب ذلك تـقلُّص الاهتمام بـفكرة الإبداع الجـماعى ، وبداية مـوجة إعادة تقديم الكلاسيكـيات فى صور جديدة تعيد تفسيرها بـشكل راديكالى - أى فى حرية تامة . وشكَّل هذا الاتجـاه البؤرة الرئيسية لتيارات التـجديد فى المسرح . وفى ظل سـيادة هذا الاتجاه ، لـم يكن غريـبًا أن يبرز دور المخرج فـى مسرح الشـمس ، وأن تتحـول الفرقة بـدرجة ما إلى فـرقة تقودهـا وتوجههـا (أريان منوشـكين) . فرغم أن عروض الـفرقة ما زالت تعـبر عن أفكار المجـموعة ، ويشترك فى إبداعهـا الممثلون جنبًا إلى جنب مع المخرج ، ومـصمم الديكور ، ومؤلف المـوسيقى ، وأيـضًا مع مؤلف النـص { الذى أضيف أخـيرًا } - رغم ذلك ؛ فـقد بات من المستحيـل الآن أن نتخيـل استمرار مـسرح الشمـس فى الوجـود على صورتـه الحالية دون (أريـان منوشكـين) ، وكان ذلك ممكـنًا فى الماضى . ومن الواضح أن تجـربة الإبداع الجماعى لم تنجح تمـامًا فى الاستغناء عن دور المخرج؛ ولـكن من الواضح أيضًا أن طـبيعة دور المخرج وحجـمه قد تغيرت تغيرًا لا عودة فيه ، على الأقل فى حالة فرقة مسرح الشمس . ولعل ما يثيـر الدهشة حقًا فى نجـاح (منوشكين) كمـخرجة هو قدرتهـا علـى السـيطرة

التامة علـى عروضها ، ودرجة الانضباط الفنـى التى تحققهـا - { فعروضها تتسم دائمًا بالاتسـاق والتناغم ولا تشذُّ فيها كلمة أو إيمـاءة عن النسق العام } - وذلك رغم أنها تعمـل داخل بنية ديمقراطية تفسح مجالاً كـبيراً لإبداع الممثل . لقد نجحـت (منوشكين) فى تحقـيق هذه المعادلة الـصعبة ، وجنت فرقـتها من ورائها نجاحًا كبيراً وشعبـية عظيمة . ولعلنا نحتاج فى مسرحـنا اليوم إلى صيغة مماثلة ، تنظم علاقة الممثل بالمخرج ، والفنان بالمؤسسة ، بما يضمن ثراء الإبداع وانضباطه .

هوامش:

(١) انظر : D. Bablet, "Rencontres avec le Théâtre du Soleil", *Travail Théâtral*, 18/19, 1975, p. 20.

(٢) انظر : Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Books, 1982, p. 97.

(٣) انظر : B. Poirtot–Delpech, "La Cuisine d'Arnold Wesker", *Le Monde*, 9-10 April 1967, p. 22.

(٤) كما ورد فى : : D. and M.-L. Bablet in *Le Théâtre du Soleil*, Paris : Stock, 1971, p. 20.

(٥) انظر : J.-J. Gauthier, *Le Figaro*, 5 May 1969.

(٦) اعترف أحـد الممثلين بـعد زيارة أحد المـصانع (لأول مرة فى حـياته) ، والحديث مع الـعمال فى مكان عمـلهم ، أنه أدرك فجأة عمـق الهُوَّة التى تفصل بين الاهتمامات الفنية لفريق عرض المهرجون (Les Clowns) وبين الواقع الفعلى للعمال . وأضاف أن مـن حضر العروض فيما بعد واشترك فى منـاقشتها لم يـكونوا من العـمال ، بل من المُدَراء . وهذا الممـثل هو جيرار هاردى .

انظر : Gérard Hardy, quoted by Bablet and Bablet in *Le Théâtre du Soleil*, pp. 39-40.

(٧) انظر : *Travail Théâtral*, 2, 1971, p. 13.

(٨) المرجع السابق ، ص١٤ .

L'Age d'or, Paris : Stock, 1975, p. 14.

(١٠) انظر : Jacques Copeau, "Appels" in *Registres I*, in *Les Registres du Vieux – Colombier I – IV*, pp. 308-10.

(١١) انظر : A. Simon, "Un Rêve vécu du Théâtre Populaire", *Esprit*, 447, June 1975.

(١٢) انظر : Raymonde Temkine, *Mettre en Scène à Present*, 2 Vols., Lausanne : L'Age d'Homme, 1977-1979, Vol. 1, pp. 132-4.

(١٣) انظر : "Murdering Sleep", *The Observer*, 1982, p. 29.

الحب والموت فى احدث تجارب اريان منوشكين
فى مسرح الشمس :
«آل اتريوس»*

ماريان ماكدونالد**

فى أحدث تجاربها الـتى تحمل عنوان آل أتريوس (Les Atrides) ، عام ١٩٩١ ، قدمت(آريـان منوشكـين) عرضًا يتحـدث عن عالمنـا المعاصر بـالرمز والاستعارة ، ويأسى لكل ألعاب السلطة الـتى يمارسها الرجال ويذهب ضحيتها النساء والأطفال . اقد لجأت (منوشكـين) إلى السحر المسرحى بدلاً من الوعظ المباشر لتـبين لنا أن هذه الألعاب ليـست بالأمر الجديد ، بل هى ألـعاب مارسها الرجال منـذ القِدَم ؛ وقد نجحت (منوشـكين) فى أن تترجم هذه الـرسالة إلى صور تتملـك النفس ، وتستحوذ علـى العقل والوجدان ، فجاء تـأثير العرض أشبه ما يكون «بالألم الذى ينبع من ذكـريات الأحزان القديمة ، ويتساقط قطرة قطرة فى ردهات النـفس إذ تنام» - فى كلمات (إسخيـلوس) . وسواء شئنا أم أبينا ، تنجـح (منوشكين) فى تلقيننا الحـكمة القائلة بأن الآلهة تتـوسل بالعنف إلى الرحمة، وتعلمنا من خلال المعاناة { إسخيلوس ، أجاممنون ، ١٧-١٩ } .

و(لمنـوشكين) تـاريخ طويل مـع المسرح الـكلاسيـكى ؛ فمنـــذ أســت

---

* نُشر هذا المقال فى العدد الأول من مجلة ثيتر فورام (Theatre Forum) فى ربيع ١٩٩٢ ، وهى دورية فصلية عالمية عن المسرح ، تصدرها جامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية .

** ماريان مـاكدونالد أستـاذة فى قسم المسـرح بجامعة كـاليفورنيـا فى سان دييجـو ، وقد درست الأدب والمسرح الكلاسيكى ، اليونانى واللاتينى ، ولها العديد من المؤلَّفات فى هذا المجال منها :
مسرحيات يوريبيـديس فى السينما ، وحين يتجلى القـلب للعيون ، والشمس العتيـقة والضوء الحديث ، والدراما الإغريقية فى المسرح الحديث .

• ترجمة : نهاد صليحة .

مسرحها « مسرح الشمس ، عام ١٩٦٤ ، تناولت فى العديد من تجاربها كلاسيكيات المسرح تناولاً جديداً ، من (شكسبير) إلى (جوركى) ، مروراً (بموليير) ، بل إن (منوشكين) تؤكد أن كل تجاربها السابقة كانت بمثابة تمهيد - غير مباشر - لآخر تجاربها المسرحية التى استوحت فيها التراجيديا اليونانية القديمة . وتضيف (منوشكين) أن أفراد فرقتها يستطيعون أن يتعلموا الكثير من هذا العرض عن معنى الخيانة ، وذلك لأنه يُعدُّ محاكاة رمزية لنشاط المقاومة الفرنسية أثناء الحرب العالمية الثانية ، وهو الموضوع الذى تأمل أن تتناوله فى المستقبل فى عرض مستقل .

إن (منوشكين) تستخدم التاريخ وكلاسيكيات المسرح لأنها سجل الضمير الإنسانى الجماعى ؛ وهى توظِّفها لتطرح رؤيتها للعالم ، ولتبدع شكلاً جديداً من أشكال المسرح ، يتميز بالحيوية والقدرة على التأثير ، وبالانتقائية والتعددية فى أساليبه وتقنياته . فهى تعالج النصوص القديمة لتبدع من خلالها لغة جديدة تستطيع من خلالها تفسير الحاضر ؛ وحين تنبثق هذه اللغة وتكتمل أدواتها التفسيرية تقوم (منوشكين) بتنسيقها ، ثم تدعها تتخذ مسارها الطبيعى الحر وفق مبادئ الفلسفة الأسيوية الهندوسية والبوذية * ، بعيداً عن الرؤية الأرسطية المنغلقة التى تتصاعد فيها الأحداث إلى ذروة فنهاية . وفى كل هذا تحرص (منوشكين) على أن يدرك المتفرج فى مسرحها ، أن الخط الفاصل بينه وبين الممثلين والأحداث الدائرة ليس سوى خط وهمى واهن . لقد نجحت (منوشكين) فى أن تضعنا كمتفرجين بصورة واضحة ، فى عالم [illegible]ى فيه الحواجز بين الأفراد والقوميات وتذوب ذوبانًا كاملاً . وهكذا أصبح تأثير كل حادثة منفردة ينسحب على الجميع ؛ بل وأقنعتنا أن الأحداث الفردية المنفصلة قد تقود إلى تدمير كوكبنا الأرضى وكل من يحيون فوقه .

* تستخدم الناقدة هنا لفظة Dharma التى تعنى فى الهندوسية القانون الطبيعى الجوهرى الذى يحكم مسار الأحداث فى العالم ، وتعنى فى البوذية الحقيقة المثالية فى تعاليم بوذا .

إن العروض الحديثة للمآسى القديمة عادة ما تفصح عن خصوصيتها القومية . لكن (منوشكين) تتغلب على الدلالات القومية الخاصة للثقافات القديمة من خلال تنوع قوميات فريقها المسرحى وثقافاته ، ومن خلال تبنّيها لمنظور سياسى جغرافى جمعى شامل ينتمى إلى تيار ما بعد الحداثة . فهى تستوحى فى ملابس العرض ورقصاته التراث الهندى واليابانى وتراث الشرق الأوسط ، إلى جانب التراث الغربى ، وتجمع فى فريقها بين ممثلين من أرمينيا والبرازيل والهند وبلاد أخرى ، ورغم ذلك يتقن الجميع اللغة الفرنسية إتقانًا تامًا ، وتقول (منوشكين) إن تعدد جنسيات فريقها لم يكن مقصودًا أو مدبرًا - على عكس (بيتر بروك) الذى سعى واعيًا إلى تكوين فرقة متعددة الجنسيات والثقافات .

ولم تكتف (أريان منوشكين) بفتح الحدود بين القوميات والثقافات من خلال ممثليها ذوى القوميات المتعددة فقط ، أو من خلال الملابس والموسيقى الشرقية الطابع ، بل حرصت أيضًا على كسر الحدود المنظمة لاستخدام الجسد. لم تعد الكلمات فى عروضها تصدر من الفم فقط ، بل تحول الجسد كله إلى وسيلة للتعبير عنها وتجسيدها من خلال الإيماءة والرقص والحركة . وقد أبلى ممثلو (منوشكين) فى هذا الصدد بلاءً حسنًا ، ولم يتركوا ثغرة واحدة للنقاد . فلا يستطيع أحد أن يتهمهم بعدم الالتزام . فهاهم يلقون بأنفسهم على أرض خشبة المسرح ويندفعون من جانب إلى آخر دون هوادة ؛ وهاهم يتسلقون الحوائط التى جُهِّزت بالعوارض المعدنية ؛ وهاهم يرقصون رقصًا يصل بهم إلى حافة اللوثة والجنون . فالراقصون هنا هم المتفرجون الإيجابيون ، الذين يراقبون ما يحدث على خشبة المسرح ويعبرون عن ردود أفعالهم تجاهه بالرقص. بل إنهم يرقصون تحيتهم الختامية ويدفعون المتفرجين الجالسين فى مقاعدهم إلى التصفيق المُنغَّم المصاحب لإيقاع رقصاتهم .

وقد تبنّت (منوشكين) هنا أيضًا منظورًا ينتصر للمرأة ، حين جعلتنا نتفهّم دوافع (كليتمنسترا) فى قتل زوجها (أجاممنون) ، وأبرزتها فى صورة الضحية التى يحولها القهر إلى منتقمة قاسية . ولا يقف انتصار (منوشكين) للمرأة عند هذا الحد ؛ فالنساء فى هذا العرض لا يتمتعن فقط بقوة الشخصية والسيطرة ، بل يتميزن أيضًا بالسمو الأخلاقى على الرجال الذين يمارسون القهر عليهن .

وفى تجربة آل أتريوس ، أبدعت (منوشكين) ثلاثيتها الدرامية الخاصة ، فبدأت بمسرحية (يوريبديس) إفيجينيا فى أوليس ، ثم تبعتها بمسرحيتين (لإسخيلوس) ، هما : أجاممنون وحاملات القرابين . ولن تقف (منوشكين) عند هذا الحد ، بل ستضيف إلى عرضها فى القريب العاجل مسرحية (إسخيلوس) ربات الانتقام ليغدو رباعية درامية، وذلك فى ربيع عام ١٩٩٢ . وقد ترتب على اختيار مسرحية (يوريبيديس) فاتحة للرباعية تحديد منظور الرؤية المناصرة للمرأة ، فقد عرف عن (يوريبيديس) تعاطفه مع النساء ، ولَوَّن هذا المنظور نصوص (إسخيلوس) فجاء العرض أشبه بقراءة «يوريبيدية» لها . إننا إذ نتابع مغامرات ومصائر بيت آل أتريوس نكتشف تاريخًا طويلاً من الفظائع ، يبدأ بتضحية أب بابنته حتى تنجح حملته العسكرية على طروادة ، ونكتشف أيضًا مدى تحكُّم الجشع إلى الثروة والسلطة فى الروابط العائلية. وكما يحدث دائمًا، تدفع الأجيال الجديدة هنا حياتها ثمنًا للعبة السلطة التى يمارسها الكبار .

وقد اختارت (منوشكين) لعرضها فضاءً مسرحيًا يشبه حلبة مصارعة الثيران. ويستدعى هذا الاختيار إلى الذهن تجربة (مارتا جراهام) ، حين مثّلت مسرحية كليتمنسترا فى حلبة لمصارعة الثيران فى مدينة ليزبون . وقد وصفت (أجنس دى ميل) المنظر المسرحى فى هذا العرض فقالت :

«بدت الحلبة أشبه بحلبة الغناء ، وازدحمت بالمصارعين الشجعان ، شباب متحمس يحدوه الأمل فى النصر ولا يجنى فى النهاية سوى الموت . ووسط كل

هذا ، قدمت لنا مارتا جراهام الأجزاء الثلاثة الكاملة للقصة القديمة ، التى تتحدث عن الغدر والخيانة وعن العقاب والانتقام ، وأيضًا عن الحزن والأسى».

وينطبق هذا الوصف على عرض (منوشكين) بصورة واضحة ، بل إنها استخدمت أيضًا نفس النسق اللونى الذى وظفته (مارتا جراهام) من قبل ، والذى هيمن عليه الأسود والأحمر والذهبى .

وربما لم يكن من قبيل الصدفة أن اختارت (أريان منوشكين) قلب ترسانة قديمة للأسلحة بالقرب من ضاحية (فانسين) فى باريس موقعًا لمسرحها . ففى مسرح الشمس، تتقد صراعات دراما الماضى لتضىء الحاضر بلهيبها . وحين تصل إلى المسرح عليك أن تنتظر دورك فى الدخول ، فالتذكرة لا تعيّن موقع الجلوس . وحين تدخل تستقبلك (منوشكين) نفسها وتتسلّم تذكرتك ؛ فهى تحرص على تحية المبكرين بالحضور ، فلا تتسلم تذاكرهم فقط ؛ بل تقدم لهم الطعام أيضًا فى غرفة ملحقة بساحة العرض ، تُستخدم أيضًا كمكتبة . ويشعرك هذا الطقس منذ اللحظة الأولى أنك شريك فى العرض ، وأنك من أهل البيت . وهكذا تدخل (منوشكين) إلى حياتنا بمجرد أن ندخل إلى طقسها ونشارك فيه .

بعدها تصحبنا (منوشكين) إلى ساحة العرض عبر غرفة الطعام . وفى الطريق ، نعبر سلسلة من الحفر العريضة التى تحفُّها الرمال ، تذكِّرنا بمواقع الحفريات الأثرية ، ونترك أشياء لحجز مقاعدنا . وحين نقف أمام التماثيل التى تصور بالحجم الطبيعى جنود الامبراطور (شن - شى - هوانج - تى) ، من أسرة (شن) ، وهى من تصميم المثَّال (إيرهارت شتيفل) ، وتغوص أقدامنا فى الرمال التى يبلغ عمقها ست أقدام ، تتسرب إلى آذاننا أنغام طبول خافتة تُذكِّرنا بالافتتاحية الموسيقية لعرض (بيتر بروك) ماها بهاراتا .

لم تختر (منوشكين) أن تعرض أمامنا كتمهيد لعرضها جيشًا عرمرمًا

منتظمًا ، وفضلت هذه التماثيل المتنـشرة ، التى نحتها المثَّال من الحجر الرملى ، فتناغمت فى لـونها مـع محيطها الرملـــى ، وأعطـاها أثوابها الطويلـة المتفشة ذات الطـابع الـصينى . وما إن يبدأ العـرض ، حتى يتعرف المتفـرج على هذه التماثيل ، ويحيا أصحابها أمام عينيه فـى شخصيات الجوقة ، وكأن الماضـى قد بُعث إلـى الحيـاة ثانية . إن أفراد الجوقة فى الـعرض يتبعون قائدهـم تمامًا كما فعل الجنود الصينيون فى الماضى ؛ وهكـذا يتحول النص الذى شكلته ونطقت به التماثيل الجامدة إلى تجسيد درامى حى يحتوى الجمهور والممثلين معًا . فجأة نشعر وكـأننا الماضى وقد بُعـث ثانية إلى الحياة ، ونـندمج فى طقس تـطهيرى يحتوينا ونشـارك فى صنعه وأدائه . فجأة نسأل أنفسنـا ، تُرى هل نطيع قوادنا نحن أيضًا إلى النهاية ؟ حتى وإن أفضت بنا الطاعة إلى أن نصبح نسخة جديدة من الماضى ؟ حتى وإن أفضت بنا الـطاعة والإخلاص إلى خنادق الموت ؟ إلى القبور ؟ تُرى هـل يعوضنا الرضا بالامـتثال للواجب عن الحـياة ؟! أيًا كان من أطعناهم وتبعناهم وبصرف النظر عن أهدافهم ؟

والآن نأخذ مقـاعدنا ويبدأ العرض ، أو الـطقس بمعنى أصح ؛ فـالجمهور هنا مشارك فعلىّ . إنه أشـبه بجوقة إضافية بديلة يضيف تصفيـقها واستحسانها إلى ربرتوار الأصوات والآلات الموسيقية .

أما الأوركسترا الـرئيسية ؛ فتتشـكَّل من مجموعة منوَّعـة من آلات الإيقاع إلى جانـب آلات النفخ والـوتريات التى يـعزفها المؤلـف الموسيقـى (جان جاك ليمـتر) بمصاحبـة (مـاريا سيراو) . وإلـى جانب ذلـك ، يصاحـب العزف المسجّـل المـوسيقى الحية . وقد اخـتار (ليمتر) أن يـفتتح كل المسرحـيات التى تشكل العرض بدقات الطبول التى تعـلو تدريجيًا ، وتزداد حدة وكثافة ، لتمهد لالتحامنا التحامًا حيويًا حميمًا مع النـص المتفتح أمامنا . وتقوم الموسيقى طوال العرض بـدور المعلق عـلى الأحداث ، تمامًا مثـل الموسيقـى الأوركسترالـية فى عروض (الـنوه) الـيابـانيـة أو الأداء الموسـيقـى فى عـروض (الكـابوكـى) أو

(الكشاكالى) . وتتسم الموسيقى هنا - مثل فريق التمثيل - بتنوع أصولها وقومياتها . فالآلات خليط من الآلات الشرقية والغربية ، التى تجمع فى آن بين «الدَّرَبُكَّة» وبين الكلارينت .

وتعتمد الموسيقى بالدرجة الأولى على الإيقاعات المنوعة التى يطفو على سطحها ويتخللها من حين لآخر لحن شرقى حزين . ويستخدم المؤلف أحيانًا المقامات الكبيرة ، لكنها سرعان ما تصطدم بالمقامات الصغيرة الملونة ، التى لاتلبث أن تسود بعض الوقت ، ثم تتبدد كل الأصوات وتذوب فى الصمت . وهكذا تحاكى الموسيقى فى نسيجها وحركتها ، وفى اندحار المقامات الغربية الكبيرة ، انهيار الحدود الفاصلة بين الرجل والمرأة من ناحية ، وبين القوميات المختلفة من ناحية أخرى ؛ وبهذا تشكل مقابلاً فعالاً يجسد المعانى التى يموج بها العرض ويبلورها . وعادة ما يتخذ النسق الصوتى صورة نغمات قليلة متفرقة ، لا تلبث أن تتحد فى لحن رقصة فلكولورية ، لتذوب مرة أخرى فى بحر من الإيقاعات الصاخبة .

وقد تسيّد الأحمر والأسود والأبيض والذهبى ألوان الملابس ، فحملت إشارات واضحة إلى صراع الخير والشر من ناحية ، وإلى الدماء التى تُراق فى سبيل كنوز الذهب من ناحية أخرى . ارتدى الشباب اللون الأبيض ، والكهول الأسود . واستغل العرض ما لهذه الألوان من دلالات فى الدراما اليابانية ، بالإضافة إلى دلالاتها الغربية . فالأبيض فيها لا يرمز إلى الخير فقط ، بل إلى الموت أيضًا ؛ والأسود يرمز إلى القوة والآلهة إلى جانب الموت؛ والأحمر يرمز إلى الشباب والعواطف المتأججة وأيضًا للدم ؛ وحين يجتمع اللونان الأسود والذهبى يصبحان رمزًا إلى السلطان والبيوت المَلَكيَّة . وقد جعلت (منوشكين) (إفيجينيا) ترتدى ثوبًا أبيض يتخلله خط أحمر ؛ فجاءت صورة تفصح عن معانى الشباب والنقاء والموت فى آن واحد ، وكأنها عروس لن تلبث أن تغمرها الدماء . أما شخصية (أخيل) ؛ فقد ارتدت اللون

الأحمر مع بعض لمسات من الأسود ؛ لتشى بشبابه ومكانته النبيلة وطبيعته النارية . وفى مسرحية إفيجينيا يرتدى (أجاممنون) وزوجته (كلسيتمنسترا) اللون الأسود وحده، فهو لون يناسب سنهما ، ويفصح أيضًا عما تتسم به شخصية (أجاممنون) من خديعة وإجرام ، كما يفصح عن اليأس الذى يميز شخصية زوجته. أما (كاساندرا) ؛ فكانت ملابسها بيضاء تمامًا لتناسب دورها كالضحية المتوقَّعة للآلهة، واقتربت فى طرازها من ثياب الفتيات فى الاحتفالات الرسمية اليابانية ، وحملت فى يدها عصاة تشبه السيف الذى يستخدمه اليابانيون فى الانتحار على طريقة الهاراكيرى . ومن الجدير بالذكر هنا ، أن اليابانيين يرتدون دائمًا الأبيض حين ينتحرون بهذه الطريقة . وقد التزم مكياج الممثلين أيضًا بهذه الأنسقة اللونية للملابس ، وحوَّل وجوههم إلى أقنعة دالة على أدوارهم وشخصياتهم، تمامًا كما يفعل المكياج فى عروض الكابوكى وبعض ألوان المسرح الهندى .

وفى مسرحية أجاممنون (لإسخيلوس) ، التزمت (منوشكين) برؤية (يوريبيديس) للأحداث والشخصيات - كما تبلورت فى المسرحية الأولى إفيجينيا ، فظهر (أجاممنون) فى صورة الطاغية الكريه وظهر (أخيل) فى صورة الشاب المختال ، المزهوّ بنفسه ، الواثق من آرائه إلى حد التزمُّت والغرور . ولهذا جعلته المخرجة يتزين بعدد من الحلى المزودة بمرايا ، وجعلته يتأمل نفسه فيها بين الحين والآخر ليتأكد من تمام زينته ، فغدت هذه الحركة إشارة بليغة على نرجسيته . وتتجلى شخصية (أخيل) من خلال الحركة الدالة فى مشهد آخر، وذلك حين توافق (إفيجينيا) - بعد معارضة فى البداية - أن تمنح حياتها عن طيب خاطر من أجل اليونان . لحظتها يُطبِق (أخيل) بيديه على فم الملكة/ الأم (كليتمنسترا) ويكممِّها ؛ خشية أن تتفوه بشىء قد يثنى الابنة عن قرارها ، فقد استقر عزمه على التضحية (بإفيجينيا) لتهب الرياح التى ستحمل الجيش إلى طروادة ؛ فرائحة النصر وبريق الذهب أهم لديه من حياة فتاة صغيرة .

وهكذا تتحول (كليتمنسترا) من السعادة إلى الشقاء . لقد جاءت إلى (أوليس) فَرِحة جَذلِة ، تتقدُّ حماسًا ونشاطًا لتُعدَّ لزفاف ابنتها ؛ وها هى فى نهاية المسرحية ترقد على الأرض دون حراك ، بينما يلقى الرسول على مسامعها خطابًا مبهمًا يخبرها فيه أن إبنتها لم تُقدَّم قربانًا ، بل كرَّمتها الآلهة وباركتها فحملتها إلى السماء لتقوم على خدمتهم ! ومن الواضح أن حديث الرسول إلى الأم هنا يستخدم القوى الغيبية ذريعة ؛ ليهرب من مواجهة المشكلة الأخلاقية المعقدة التى يطرحها موقف التضحية بالابنة . وربما كان هذا ما دعا المخرج اليونانى (مايكل كاكويانيس) إلى حذفه حين أخرج مسرحية (إفيجينيا) للسينما عام ١٩٧٦ . لكن تناول (منوشكين) لهذا المشهد يبدو لى أكثر صدقًا من الناحية النفسية . فالأم هنا ترقد ساكنة وقد صرعها الحزن وهدها ، فلا تستجيب لعزاء الرسول حين يخبرها أن الآلهة قد اختصت ابنتها بشرف سامٍ وعطف خاص . لقد ذهبت ابنتها إلى غير رجعة أيًا كان الأمر . هذا هو الواقع المر الذى تجابهه ، ولن يفلح عطف الآلهة فى تغييره ؛ فلا شىء يعزينا عن موت الأحباب ، ولا أتصور أن أيَّة أم محبة قد تجد فى الحديث عن سعادة ابنتها فى الحياة الأخرى عوضًا أو عزاء عن فقدها فى الحياة الدنيا .

لقد خبرت هذه الحقيقة بنفسى ، وعايشت تجربة (كليتمنسترا) حين فقدت ابنتى ذات الخمسة عشر ربيعًا فى ١٩ أبريل عام ١٩٩١ ، فى حادث عنيف مروِّع . وكما يحدث دائمًا ، تقبلت العزاء والعبارات الدينية المعتادة ولم أجد فيها عزاءً، تمامًا مثل (كليتمنسترا) فى المشهد الأخير من إفيجينيا . لقد جسَّدت (منوشكين) بصدق هنا هذه الحقيقة النفسية ، وعبَّرت عن الآلام البشعة التى تعانيها الأم حين يفرض عليها القدر أن تدفن ابنتها - عن العذاب ، والإحساس بالمسخ والتشوُّه واختلال النظام الطبيعى ، حين تنقلب الأمور ، ويُفرض على الآباء أن يواروا أبناءهم الثَّرَى بدلاً من العكس .

لقد وصفت (هكيوبا) طقوس الموت وقرابينه فى مسرحية الطروايات

(ليوربيديس) بأنها لا تنفع الموتى بشىء ، بل هى تمثيليات وأفعال خاوية فارغة يؤديها الأحياء لصالح الأحياء دون أن يجدوا فيها العزاء الكافى . ويتكرر نفس المعنى فى إفيجينيا . فحين يحث الرسول (كليتمنسترا) على الفخر بمصير ابنتها واستقبال الآلهة لها فى السماء ، تجيب الأم دون مبالاة أن الأمر قد لا يعدو أن يكون كذبة جديدة لصرفها عن أحزانها [إفيجينيا ٩٣] .

لقد جعل (يوربيديس) الأم تتشكَّك فى صدق الرسالة المُعَزية ، لكنها فى عرض (منوشكين) تلتزم الصمت الكامل إزاء الرسول فيصبح حزنها أشد وقعًا وأعمق تأثيرًا . ورغم أن عددًا من الدارسين يعدون هذا الجزء من حديث الرسول مقحمًا بقلم آخر على النص الأصلى ، مما قد يبرر حذفه ، كما فعل (كاكويانيس) ، إلا أن (منوشكين) قد نجحت فى توظيفه بصدق وفاعلية فى إفيجينيا. وقد جعل (كاكويانيس) (كليتمنسترا) أيضًا تلتزم الصمت الكامل فى آخر مشهد من فيلمه عن نفس المسرحية ، بينما اتقدت عيناها بالحقد والكراهية. ولهذا نجح ، كما نجحت (منوشكين) - كلٌّ بطريقته - فى إلقاء ضوء جديد على مسرحية أجاممنون (لإسخيلوس) ، فمكّنانا من تفهُّم شخصية الزوجة القاتلة والتعاطف مع مأساتها . فحين يبلغ شعور الإنسان بالظلم والقهر مدى لا يمكن وصفه، يكون الصمت المشحون أبلغ تعبير عنه ، وتكون الجريمة.

وعلى العكس من (كليتمنسترا) ؛ ترحب جوقة عذراوات (خالكيس) اللاهيات بالحرب المتوقعة ، ويطلقن الهتافات تشجيعًا لها ، فى ثيابهن البيضاء، التى تتبدل فى المسرحية التالية ، حاملات القرابين ، إلى اللون الأسود ، كناية عن وقوعهن فى هوة الشعور بالذنب ، ومشاركتهن فى مسئولية ما حدث . لكن مرحهن فى إفيجينيا يكثف إحساسنا بالأسى تجاه (كليتمنسترا) وببشاعة ما يحدث لها ؛ فهى الوحيدة التى تدرك تمامًا مَغَبَّة الحرب فى هذه المرحلة من دراما آل أتريوس ، وأنها وسيط يقايض أحلام السلطة بحياة البشر . فكما تتحكم الحياة العامة فى مصائر الأفراد وحياتهم الخاصة ، فإن المشاعر الفردية والحياة الخاصة تتدخل بدورها لتلوِّن نظرة الفرد إلى الأمور العامة .

وتتسم الجوقة فى كل المسرحيات التى تكون العرض بغموض الهوية الجنسية لأفرادها ، فيلعب الرجال أدوار النساء والعكس صحيح . لقد كان الرجال فى المسرح الإغريقى القديم يقومون بكل الأدوار بما فيها أدوار النساء ؛ أما (منوشكين) فتجمع فى الجوقة بين النساء والرجال الذين يغيِّرون هويتهم الجنسية كلما اقتضى الأمر ، فتجدهم جميعًا.، رجالاً ونساءً ، يُشكِّلون جوقة من الفتيات الصغيرات فى إفيجينيا ، ثم يتحولون جميعًا إلى جوقة من الرجال الهَرِمين فى أجاممنون ، ثم إلى جوقة من الجوارى الشرهات فى حاملات القرابين ، فيمهد مظهرهن بذكاء ورهافة لظهور ربات الانتقام فى المسرحية القادمة . ويبدو الرجال فى هذه الجوقات عادة أكثر أنوثة من النساء ، كما تتميز النساء بخشونة ذكورية تفوق خشونة الرجال . وتفصح سمات الجوقة هذه عند (منوشكين) عن رغبتها فى تعتيم الحدود الفاصلة بين الهوية الجنسية الذكورية والأنثوية ، ومزج الهويتين من خلال الطقس .

وتقود الجوقة (كاثرين شاوب) وتتلو الأبيات وحدها ، بدلاً من أن تغنيها المجموعة أو تنشدها على غرار الجوقة الإغريقية القديمة . وبينما تلقى القائدة الأبيات ، تقوم بقية الجوقة بالرقص وأداء التشكيلات الحركية التى تعلق عليها، وهكذا تلعب الجوقة دور المُتلقّى الذى ينفعل بما يسمع ، ويُعبِّر عن انفعاله بصورة تشكيلية مؤثِّرة فى التو واللحظة . ولا تقِلُّ الصور الحركية التى تكوّنها الجوقة هنا أهمية عن الكلمات التى تنطق بها قائدتها .

وقد وضعت (منوشكين) فى خلفية ساحة الأداء الدائرية بوابة كبيرة ، تدخل منها المَركَبات والممثلون ، وتشبه البوابات التى نراها فى حلبات مصارعة الثيران . ورغم ذلك ، فقد تكرر فى العرض دخول الممثلين من الجانبين ، على منصات خشبية تدفعها الأيدى وتتحرك على عجل ، مثل العربات اليدوية { وهو الاسم الذى سأشير به إليها فى بقية الدراسة } . وكانت هذه العربات اليدوية تدخل إلى ساحل الأداء ، وسط صفوف المتفرجين ، من غرف تغيير

الملابس القابعة على يمين ويسار الحلبة خلفهم ، وبدا من هذا التكرار أن (منوشكين) تفضل أسلوب دخول الممثلين هذا . وتُمثِّل هذه العربات اليدوية ، التى تنزلق إلى حافة حلبة التمثيل قريبًا من المتفرجين ، المُعادل الحديث «للإككليما» الإغريقية القديمة، وكانت منصّة على عجل أيضًا ، تَستَحضِر أمام المتفرجين نتائج الأحداث العنيفة والجرائم التى حدثت خارج ساحة الأداء . كما تشبه هذه العربات أيضًا المنصة الضيقة التى تخترق صفوف المتفرجين فى عروض الكابوكي، ويستخدمها الممثلون للدخول إلى ساحة الأداء الرئيسية والخروج منها ، وتُسمَّى «هاناميشى» .

وتدخل (إفيجينيا) مع أمها (كليتمنسترا) إلى حلبة التمثيل من عمق الخلفية على مركبة ، وتغادرها أيضًا بنفس الطريقة ، لكن بعد أن تتحول المركبة بوضوح إلى صورة للمذبح الذى تُقدَّم عليه القرابين . وهكذا تصبح (إفيجينيا) الشخصية الوحيدة التى تغادر جثتها المسرح بعد أن تموت ، دون أن تقترب مركبتها من مقدمة المسرح ، أو تخترق صفوف المتفرجين ، كجثث الآخرين ، لتلوُّثهم . وقد أوحى لنا خروج (إفيجينيا) عبر البوابة الخلفية بتساميها وتحوُّلها إلى أسطورة .

وبعد موت (إفيجينيا) يتحقق (لأجاممنون) ما يريد ، وتأتى الرياح بما تشتهى السفن ، ويشترى بموتها أيضًا مستقبله ، فيجنى فى المسرحية التالية من سلسلة عروض آل أتريوس ، وهى أجاممنون ، ما زرعت يداه . ومسرحية **أجاممنون** هى المسرحية الأولى فى ثلاثية (إسخيلوس) **الأورستيا** ، وحين نشاهدها دون أن نكون قد شاهدنا قبلها مسرحية (يوريبيديس) **إفيجينيا فى أوليس** ، فغالبًا ما نشعر بدرجة أكبر من التعاطف مع (أجاممنون) ، فقصة قتل (إفيجينيا) ، أو تقديمها قربانًا ، لا تحتل فى هذه المسرحية إلا مقطعًا كوراليًا تنشده الجوقة فى البداية . لكن (منوشكين) قررت أن تعرض أمام جمهورها فى البداية تفاصيل هذه الجريمة أو التضحية ، وهكذا أثارت لديه تطلعًا نهمًا للانتقام

من مرتكبيها فى المسرحية التاليـة. وحين يسرد رسول علينا معاناة شعب طروادة باستفاضة تضاهـى استفاضته فى سرد وتمجيد انتصار اليـونانيين ، تتحدد زاوية الرؤيـة التى تريـدها (منوشكين) قبـل دخول الـقاتل المـنتصـر (أجاممـنون) . فالجمهور حين يراه ، يتـذكر جيدًا ما فعله (بإفيجينيـا) وما سبَّبه من بلاء وشقاء لا لشعب طروادة فقط ، بل للشعب اليونانى أيضًا .

تبدأ المسرحية الـثانية فى عرض آل أتريوس - مسرحـية أجاممنون - بأحد الحراس يعلن أخبار النصر بالطريقة العـربية ، عن طريق الزغاريد التى تعبر عن الفرح . ورغـم أن الزغاريد ترتبـط دائمًا بالنساء ، فـقد جاءت هنا علـى لسان رجل تمشيًا مع النـزعة العامة فى العرض إلى تحـييد الهوية الجنسية وتعـتيمها ، وإضفاء درجة من اللَّبس علـيها . وتمشيًا أيضًا مع هذه النزعة ، كثـيرًا ما يظهر ممثـلو (منوشكين) وهم يـرتدون جـونلات واسعـة منـقوشـة فضفـاضة مـثل الجونلات التـى نراها فى عروض الكـتاكالى ، بينمـا ترتدى ممثلاتهـا فى أحيان كثيـرة سراويل الرجال . فـها هى (كليـتمنستـرا) تستبدل بـالجونلة التـى كانت ترتديها فى مسرحية إفيجينيا سروالاً فى مسرحية أجاممنون ،وهو الزى المناسب لامرأة يصفها الحارس بأن «لها قلب كـقلوب الرجال قوة وبأسًا» ، وتقول عنها الجوقـة إنها «تتـكلم بـعقل وحـكمة الرجـال» [إسخيـلوس ، ١١ ، ٢٥] ، (فمنوشكين) هنا - كما ذكرت آنفًا - لا تكتفى بأن تعبر الحدود التى تفصل بين الأمم ، بل تعـبر أيضًا الحدود الـتى تميز كـلاً من الرجل والمـرأة عن بعضـهما البعض .

ومثل (إفيجينيا) فى المسرحية السابقة ، يدخل (أجاممنون) فى هذه المسرحية من البوابة الخلفية ، وقد اعتلى عجلة حربية ، وبجواره (كاساندرا) . لكنه فى النهايـة ، يخرج جثة هامـدة على عربة يد عـبر صفوف المتفـرجين . ولا يرى المتفرج فى عرض (منوشكين) (أجاممنون) يخطو على بـساط أحمر ، كما يفعل فى نص (إسخيـلوس) ، لكن عقله قد يُصـوِّر له مثل هذا البساط الـغائب من وحى قـراءته السابقة للنص . وفور وصول (أجاممنون) تقترب (كليتمنسترا) من

(كاسندرا) - التى لعبتِ دورها (نيروباما نيـتيا ناندان) - وهى نفس الممثلة التى لعبت دور (إفـيجينيا) فى المـسرحية السابقـة . فقد حرصت (منوشـكين) على تغييم الحدود الـفاصلة بين نص إفيجينيا ونص أجاممنون ، فجلعتْ مـن الثانى صدى للأول ، وهكذا ذكّرتنا (كليتمنسترا) وهى تربت على (كاساندرا) الأسيرة (بكليتمنسترا) وهى تداعب ابنتها (إفيجينيا) وتحنو عليها . وقد ساهم بالطبع فى إذكاء الذاكرة ، أن قامت نفس الممثلة بأداء الدورين - دور الابنة ودور الأسيرة . وللـحظة تتـحول المرأتـان إلى حليـفتين ، إلى عـلامتين أيـقونيتـين لأملاك (أجاممنون) وسطوته . لـكن المرأة ، كما حذرنا العالم الأنثروبـولوچى ليفى - شتـراوس ، «لا يمكن أن تتـقلص إلـى مجرد عـلامة وحسب حـتى فى عـالم الرجال ؛ فـهى تظل دائمًا إنـسانة لها وجـودها المستـقل ، وحتى إذا اعتـبرها الرجال علامـة ، فعليهم أن يـأخذوا فى الاعتبار أن كـل علامة تمتلك خـاصية القدرة عـلى توليـد علامات أخـرى» [ليفى - شـتراوس ، ٤٩٦] . لقـد كان (أجاممنون) يرغب فى أم رمزية مجردة وملكة رمزية تمضى على هواه ، وتوافق على كل تـغيير يراه أو صفـقة يزمعها . لـكن (كليتمـنسترا) كانت إنـسانًا على عكس ما توهم ، وقد كلفه هذا الوهـم حياته .

لكن لحظة التوحد بين المرأتين فى وضعيـة القهر لا تلبث أن تتبعها جفوة ، فإذا بـ(كاساندرا) تـدفع (كليتمنسترا) بعـيدًا عنها . وتذكّرنا حركتهـا هنا بحركة (إفيجينيا) حين دفـعت أمها بعيدًا وانفلتت من بين ذراعيها ؛ لـتنطلق فى رقصة وحشية إلـى قرارها الملتاث بأن تموت فـى سبيل اليونان . وحين نـتذكر هذا ، نرى فى (كـاساندرا) شابـة يافعة أخرى مـثل (إفيجيـنيا) ، توشـك بدورها أن تتـحول إلى قـربان وإلى ضـحية مـن ضحايـا الحرب . ويُحرِّك هـذا التمـاثل والتـوازى بين مصيـر الفتاتـين قلوبنـا ، ويتعمّق مـن جرّاء هذا فهـمنا لمشـاعر وخوالج (كـليتمنسـترا) ، وندرك أن كلاً من هؤلاء الـنسوة الثلاث تسـعى فى

نهاية الأمر إلى تحقيق حريتها ، فى نطاق الحصار المضروب عليها ، ومساحة الحركة الضيقة المسموح لها بها . لكن بينما تفشل كل من (إفيجينيا) و(كاسندرا) ، وتتحولان إلى مجرد علامات رمزية ، تتحول (كليتمنسترا) من مجرد علامة ورمز إلى مُولِّدة للعلامات والرموز .

لقد قدمت لنا (منوشكين) (كليتمنسترا) فى أجاممنون ، للمرة الثانية بعد إفيجينيا، فى صورة تثير التعاطف ، فرأينا فيها امرأة حساسة يقظة الضمير ، يعذبها استخدام الرجال للفتيات فى تحقيق أغراضهم الأنانية . وبفضل هذا ، جاءت قراءة (منوشكين) لنص (إسخيلوس) - الأبوى النظرة والتوجه - قراءة أنثوية ، تتبنَّى منظور الحركة النسوية من ناحية ، ومنظور (يوريبيديس) المتعاطف مع المرأة من ناحية أخرى ؛ فإذا بمواقف الرجال المُصطنَعة وتمثيلياتهم تكشف عن وجهها الأنانى المدمر ، فهى لا تهدف فى النهاية إلا إلى تمجيد الذات وتفخيمها على حساب الآخرين . فبينما تضطر النساء قسراً إلى لعب أدوار الضحية (مثل إفيجينيا) أو إلى تقديم القرابين على مذبح العدل او الانتقام (مثل كليتمنسترا)، نجد الرجال مثل (اجاممنون) ، وأيضًا (اورست) فى هذا العرض ، يقبلون عن طيب خاطر تأكيد سطوتهم وإرادتهم عن طريق العنف والجرائم . لقد ترجمت (منوشكين) هنا فى صورة درامية وصف (إسخيلوس) (لأجاممنون) فى نصه ؛ إذ قال : «حين ارتضى قيد الضرورة ، تصاعدت من روحه رياح دنسة ملعونة وقحة ، فتغيَّر هواه ، وعزم على قبول التحدى الذى لا يجب لإنسان أن يقبله» [إسخيلوس ، ١٩] . وفى هذه الصورة الدرامية ، تبدو النساء ضحايا لشهوة الذكور إلى العنف والسيطرة ، ويبدو قتل (كليتمنسترا) (لأجاممنون) استجابة طبيعية لهذا الموقف الذى لقَّنها درس العنف .

وبعد مقتل (أجاممنون) الذى يتم خارج المسرح ، يدخل جسده مرة أخرى محمولاً على نفس المنصة المتحركة التى حملته حيًا إلى الخارج ، وإلى جواره

جثة (كاسـاندرا) . وحين يدخل ، تنـخرط (كليتمنـسترا) فى رقصة تـعبر عن النصر، وتتـفوق وحشية وقسوة عن رقصة الـنصر التى أدتها ابنتـها من قبل . ورغم أن كلاً من الرقصتين تعبر عن النصر ، فقد استوحت رقصة (كليتمنسترا) { التـى لعبت دورهـا جوليـانا كارنيـيرو } تراث الرقـص الإسبانـى والبرتغـالى والبرازيلى، بينما جاءت رقصة (إفيجينيا) {التى لعبت دورها نيروباما نيتيا نناندان} أقرب إلى تـقاليد الـرقص الهندى . وحـين أعلنت (كلـيتمنـسترا) أن رذاذ دم (أجاممنون) المسفوك قـد انتثر فوقها كقطرات المطر الـتى تروى الأرض العطشى فى الربيع فـتخصبها ، تحولـت فـى أعيننا إلـى واحـدة مـن آلهـة الخـصب تؤدى طقسـهـا السـنـوى { إسخيلوس ٧٣ ، ٧٤ } ، فكأننا نشاهد الأسطورة القديمة التى تـقول إن الملك لابد أن يموت وترتوى الأرض بدمائـه قبل أن تنمو المحاصيل الجـديدة . ومما لاشك فيه أن الإيقاعـات الإسبانية الحادة العنـيفة قد ساهمت بدرجة كبيرة فى إذكاء وعينا بالحالة الطقسية .

ووسط كل هذا يظـهر (أيجستوس) - عشيـق (كليتمنستـرا) - وهو يرتدى ثياب مصارعى الثيران ، فيصبح جزءاً من الاستعارة المبنية فى المنظر المسرحى ، والتى تشـبه الحياة بحلـبة لمصارعة الثيـران . ويدور (أيجستوس) عـلى أمشاط قدمـية عدة مـرات فى زهو وخُيَلاء ، فـلا تسهـم هذه الحركـات إلا فى تأكـيد إحساسـنا بأنه فى جوهـره إنسان ضعيف هـزيل - مظهر براق لا يـخفى وراءه معدنا حقيقيًا . وفجأة تنقض عليـه جوقة الرجال المسنين ولا ينقذه منهم سوى (كليتمـنسترا) . ويمثل دور (أيجسـتوس) (جورج بيجوت) ، وهو من المـمثلين الدائمين فـى فرقة (منوشكين) . ويقـل (بيجوت) طولاً وحجمًا عـن (سيمون أبكاريـان) الذى يلعب دور (أجاممـنون) إلى جانب أدوار أخرى فـى العرض . وقد عهدت (منـوشكين) إليه فى المسرحيـة التالية - حاملات القرابين - بدور (أورست)؛ لتؤكد لنا بوضوح أثر عامل الوراثة فى الجريمة والنزعة الإجرامية . أما هنا ؛ فقد وظَّفت المخرجة التفاوت فى علو الهامات بين كل من (أجاممنون) و(أيجسـتـوس) لتضـيف تـعلـيقًا إضافيًا إلى الـنص ، وكأنـها تـقول لـنا إن (أيجستوس) يقل حقًا قدراً ومكانة عن (أجاممنون) .

وتنقل إلينا جوقة الرجال المسنين منذ بداية ظهورهم إحساسًا واضحًا بالعجز والوهن ، من خلال لحاهم البيضاء وأنفاسهم المتلاحقة ، التى تصلنا من جوانب الحلبة ، حين يتوزعون على حوائطها كالخِرَق البالية . وهم يبدون هنا كما صورهم (إسخيلوس) : أهل المدينة المقهورين ، المشغولين بأمورهم عن كل شىء، الذين يفزعهم صراخ (أجاممنون) فجأة ، فيسقط فى أيديهم ويتباحثون فى عجز عما يفعلون .

وتنتهى مسرحية **أجاممنون** - مثل المسرحيات الأخرى فى ثلاثية عروض **آل أتريوس** - بأصوات نُباح الكلاب . فالكلاب هنا هم وحدهم الكاسبون . ويذكرنا النباح بـ(أيجستوس) وهو يطلق تهديداته الأخيرة ، فى صوت خانق عاجز يشبه عواء كلب جريح . فكأن الآلهة قد هوت إلى الحيوانية من عليائها لتسكن أجساد الكلاب ، التى تقدم لها الحضارة الإنسانية الغنائم والأسلاب جيلاً بعد جيل . وكأننا أصبحنا جميعًا مُطارَدين . وتلقى الكلاب بظلها أيضًا على المسرحية الرابعة التى تزمع (منوشكين) ضمها إلى الثلاثية الحالية ، فهى تمهد بوضوح لظهور ربات الانتقام اللاتى وصفهن (إسخيلوس) فى المسرحية «بكلاب الصيد التابعة للإله (زيوس) ؛ لأنهن يطاردن الأحياء مرتكبى الآثام ولا يفلت أحد من قبضتهن» .

واختتمت (منوشكين) ثلاثيتها الحالية بمسرحية **حاملات القرابين** ؛ التى كانت بدورها عرضًا سمعيًا بصريًا رائعًا . ورغم أن المخرجة قد حذت حذو التراجيديات اليونانية القديمة ، فجعلت كل المشاهد الدموية العنيفة تحدث بعيدًا عن عيون المتفرجين ، إلا أن حديث الرسول إلينا ، الذى صاحَب عرض جثث القتلى أمامنا ، مكّننا من تصوّر هذه المشاهد فى أدق تفاصيلها . وكانت الجوقة هنا مجموعة من الجوارى الشمطاوات ، اللاتى يخدمن فى القصر الملكى، ويذكّرننا - بأثوابهن السوداء وكفوفهن المُخضّبة بالحنّاء فى لون الدم - بربات الانتقام . ويبدو أن عدوى سفك الدماء قد أصابت كل من فى هذا القصر ،

حتى العبيد والخدم . فها هى الجوقة تتقافز كالشياطين حول أبناء (أجاممنون) لتغذى عطشهم إلى الدماء ، وتجسّد رقصاتهن الطقسية العنيفة الإيقاع شهوة الدم كأبلغ ما يكون التجسيد .

وحين يطارد (أورست) أمه التى تحاول الفرار ، يبدو لنا وكأن (أجاممنون) هو الذى يطاردها ، وكأنه قد عاد إلى الحياة ليأخذ بثأره ، فقد لعب دور (أورست) نفس الممثل الذى لعب من قبل دور (أجاممنون) . وتتخذ المطاردة هنا صورة مصارعة الثيران ، من خلال شكل حلبة الأداء وتصميمها الذى يحاكى حلبات مصارعة الثيران ، وتتحول (كليتمنسترا) إلى الثور الذى يوشك أن يسفك دمه . وحين ينجح (أورست) فى الإمساك بها فى النهاية ، يحملها إلى الخارج بمساعدة صديقه (بيلاديس) . ثم تظهر جثتها أمامنا على المنصة ذات العجلات ومعها جثة (أيجستوس) . وندرك من وضع الجثتين أن (كليتمنسترا) لا تزال الشخصية المسيطرة حتى بعد الموت . فعلى المنصة يرقد تمثال من البلاستيك عارى الصدر لجثّة (كليتمنسترا) ، وقد انبطحت فوق جزئه السفلى جثة (أيجستوس) على وجهها .

لقد استخدمت (منوشكين) صورة الأثداء العارية الملطخة بالدم من قبل فى موت (كاساندرا) . وهاهى تستخدمها مرة أخرى فى موت (كليتمنسترا) لتلح علينا بفكرة مسخ «الأمومة» وإهدارها ، وكأنّ كلاً من المرأتين عروس زُفّت إلى الموت فأنجبت العدم . ويذكّرنا هذا بروح المفارقة الساخرة التى ط[illegible]ب تناول (يوربيديس) للطقوس الدينية فى أعماله ، وهى الروح التى رصدتها (هيلين فولى) فى تحليلها لهذه الأعمال . وفى لمسة ساخرة أخرى ، تحجب (منوشكين) جثة (إفيجينيا) عن أنظار المتفرجين ، فلا تعرضها أمامهم مثل الآخرين ، وكأنّها تؤكد براءتها من دنس الموت . لكننا نعلم جيداً أن هذا الدنس قد أصابها ، ولذا يتحول الإخفاء إلى تعليق ساخر لاذع .

وتلجأ (منوشكين) فى هذه المسرحية مرة أخرى إلى حيلة مسرحية قديمة،

وهى توظيف نفس الممثلين فى أدوار مختلفة . وتتحول هذه الحيلة فى يديها إلى وسيلة للتعليق الساخر اللامباشر على الأحداث ، وإلى قوة مناوئة للتفسيرات التقليدية والرؤية الموروثة السائدة . وتساهم هذه الحيلة أيضًا فى تكثيف حالة الغموض التى تسعى (منوشكين) إلى إضفائها على كل التعريفات والتقسيمات والمسميات . فحين تلعب ممثلة واحدة أدوار (إفيجينيا) و(كاساندرا) و(إلكترا) ، تتخلق مجموعة من المفارقات ، فتتحول (إلكترا) فى حاملات القرابين من منتقمة لموت أبيها ، إلى منتقمة لموت (إفيجينيا) و(كاساندرا) ، فهى تبدو أمامنا كشبح لكل من الفتاتين . ويفضى هذا إلى مفارقة أخرى ، تتعلق بوفاء (إلكترا) لأبيها ، وتلقى بظلال من الشك عليه . فـ(أجاممنون) كان أبًا لـ(إفيجينيا) ، وهى الممثلة التى تتقمص الآن دور (إلكترا) : تُرى أين ينتهى دور الضحية ليبدأ دور المنتقمة ؟ أم أنهما معًا يشكلان مفارقة واحدة ؟ أضف إلى ذلك أن (أجاممنون) كان أيضًا سيد (كاسندرا) وعشيقها ! وحين تؤدى نفس الممثلة دور الابنتين والأسيرة المُنتَهكَة ، ألا يفضى هذا إلى مفارقة جديدة تتحدث عن هتك عرض الابنة وانتهاك المحارم ؟ !

وتتولَّد تيمة هتك أعراض المحارم مرة أخرى ، حين يلعب نفس الممثل أدوار (أجاممنون) و(أخيل) و(أورست) فيوحِّد فى صورة واحدة بين الأب والابن والحبيب والأخ . فكأن (منوشكين) تجسد لنا فى صورة درامية جلية مخيفة «الفانتازيا الأوديبية» التى نسجها (فرويد) حول كل من (أوديب) و(إلكترا) .

ويترتب أيضًا على حيلة استخدام الممثل فى أكثر من دور أن تتولَّد تيمة «التكرار» الكامنة فى أعماق اللاوعى والذاكرة الجماعية ، فكأن الأحداث تعيد نفسها ، وكذلك الأشخاص بصرف النظر عن الزمن . لقد قدم (يوريبيدس) مسرحية إفيجينيا عام ٤٠٦ قبل الميلاد - أى بعد نصف قرن تقريبًا من ثلاثية

الأوروستيا التى قُدِّمت عام ٤٥٨ قبل الميلاد . لكن (منوشكين) تخطت الحاجز الزمنى ، فقدمت عملاً على الآخر ، بل وجعلت نفس الممثلين يتخطون هذا الحاجز الزمنى ، ويعبرون فى سهولة ويسر من عمل إلى آخر . ورغم ذلك ، فقد كان تكرار نفس الممثل فى أدوار ومسرحيات عدة أمراً وارداً فى الدراما اليونانية القديمة فى فترات زمنية محدودة . فمن المرجح أن الفريق الذى مثل مسرحية أجاممنون قد مثل أيضًا فى مسرحية حاملات القرابين ، بل ربما مثَّل بعضهم أكثر من دور فى نفس المسرحية .

وفى نهاية حاملات القرابين ، يؤدى (أورست) رقصة ملتاثة يتحدى بها (كليتمنسترا) و(ايجستوس) أن يعودا إلى الحياة حتى يقتلهما مرة أخرى . وتنبع لوثة (أورست) هنا بصورة طبيعية من النشوة الهستيرية التى انتابته بعد أن نفذ جريمته الوحشية ورأيناها بأعيننا .

والحق ، أن كل الرقصات المنتشية الملتاثة ، التى تؤديها الشخصيات الرئيسية فى المسرحيات الثلاث التى تشكِّل هذا العرض ، تمثِّل مزيجًا غريبًا من الإحساس بالانتصار الذى تشوبه مرارة الشعور بالمأساة . بل ويمكننا أن نعدّ هذه الرقصات تعبيراً فرديًا بليغًا عن البشاعات والمذابح العامة التى تحدث فى كل حرب . والحق ، أن صرخات الأمهات والأطفال فى العراق لم تكن بعيدة عن خيالى فى هذه اللحظات .

وحين ينتهى (أورست) من رقصته ، يشرع مع صديقه (بيلاديس) فى محاولة دفع الجثث خارج ساحة الأداء . لكن الجثث تبدو وكأنها قد تحولت إلى أحجار هائلة الوزن ، ففى هذه النسخة الإخراجية من حاملات القرابين ، تصر (منوشكين) على أن يبذل (أورست) جهداً خارقًا لإزاحة كل من (كليتمنسترا) و(ايجستوس) ، بل وتجعل صورة جثتيهما تلح على خيالنا بعنف حتى بعد أن يختفيا عن الأنظار . وفى النهاية لا يبقى سوى جنون (أورست) الذى يمهد للمسرحية المرتقبة - ربات الانتقام .

ويشكل نُباح الكلاب خاتمة حاملات القرابين . وهذا ليس بالغريب ؛ فاليابانيون يدركون أن الإنسان والحيوان تجمعهما طبيعة مشتركة ، وأن الخط الفاصل بينهما ليس إلا خطا رهيفًا دقيقًا . ففى الأساطير اليابانية ، يسهل على الإنسان أن يتخذ شكل الحيوان والعكس صحيح . أما فى الأساطير اليونانية؛ فنجد تمييزًا حادًا وقاطعًا بين الإنسان والحيوان ، هذا بالرغم من أن بعض الآلهة قد يشتركون أحيانًا مع الحيوانات فى بعض السمات ، فالربة (أثينا) - على سبيل المثال - تمتلك فى الأساطير عينى البومة . وقد لوّن هذا التمييز بين الإنسان والحيوان صورة الإنسان فى الفكر الأوروبى ، فغدا مخلوقًا يتسلق سلم الحضارة حتى يرتقى بقدر الطاقة بعيدًا عن الحيوان . وفى هذا السياق الفكرى يبدو نباح الكلاب نذيرًا للشر ، ويصبح علامة على فشل الإنسان فى التجرد من حيوانيته ، بل وتَردِّيه إلى مرتبة أدنى من الكلاب ، فلقد أصبح طعامهم ! وهكذا تنجح (منوشكين) فى تعتيم الحاجز الفاصل بين الإنسان والحيوان ، كما فعلت من قبل مع الحواجز القومية والجنسية . ومن ناحية أخرى ، تجعلنا (منوشكين) ندرك أنه ليس ثَمَّةَ حدود واضحة تفصل بين الممثل من ناحية ، والحدث الدرامى من ناحية ، والجمهور من ناحية ، أو بين الفرد وبين العالم الذى يحيا فيه .

وفى هذه القراءة النسوية للنصوص اليونانية القديمة ، تتجنَّب (منوشكين) تمامًا المبالغات النسويّة الساذجة والتفاهات المعتادة . فالرجل فى مسرحها يفرض قواعد اللعبة ثم يحتوى المرأة داخلها ، لكن المرأة سرعان ما تحول اللعبة لصالحها . ولا تقدِّم لنا (منوشكين) (كليتمنسترا) فى صورة المرأة المسترجلة - كما فعلت فرقة (أكيلا) اللندنية حين قدمت أجاممنون ، أو حتى كما فعل (كاكويانيس) فى فيلمه إفيجينيا ، حيث قامت (إيرين باباس) بدور (كليتمنسترا) فى هذا الفيلم ، فأضفت على الشخصية طابعًا ذكوريًا واضحًا . لقد فضَّلت (منوشكين) أن تعطى دور (كليتمنسترا) للممثلة (جوليا كارنبيرو داكونا) ، التى

تتمتع بقامة ضئيلة وأنوثة واضحة ؛ ولهذا بدت (داكونا) وهى ترقص رقصة النصر وكأنها فى آن واحد (أرتميس) المنتصرة - ربة الصيد والعذرية والقمر ، و(أفروديت) المنتقمة - ربة الحب والجمال .

لقد ذكرت من قبل أن (منوشكين) تنوى إضافة مسرحية ربات الانتقام إلى ثلاثيتها الحالية عن آل أتريوس ، وقد يختلف وَقْع العرض فى مجموعه آنذاك وأيضًا رسالته . فالعرض بصورته الحالية يبدو كسلسلة من المرايا الراقصة ، التى تكشف أسرار الكون بينما تضيف إليها ، كما تعرّى حقيقة الموت والدمار التى تقوم عليها الحياة - تمامًا مثل رقصات الإله الهندى (شيفا) . والعرض بصورته الحالية يقوم على فكرة التكرار اللانهائى ، فالمأساة هنا لا تفضى إلى مصالحة نهائية ، بل إلى تكرار المأساة إلى ما لا نهاية ، مما يجعل العرض أشبه بدراسة متعمقة للعنف الإنسانى فى كل أشكاله الطقسية . ولهذا لا يفضى العرض فى مرحلته هذه إلى ما أسماه (أرسطو) بالتطهير - كما يحدث فى المأساة اليونانية القديمة ، بل يقود إلى تكثيف الإحساس بالمأساة بصورة حادة عنيفة . فكأنّ العرض محاولة لاحتواء الجنون الإنسانى أو - كما قال (فرنان) عن التراجيديا اليونانية - محاولة «تسعى من خلال عرض الأحداث العنيفة إلى اكتشاف منطقها ، وتفهُّم وضع الإنسان فى الكون ، ودوافع ثوراته وفوراته ، بحيث تفضى هذه التعرية القاسية إلى رؤية متكاملة تتمتع بالصدق والجمال» .

وحين تضج القاعة بالتصفيق فى النهاية ، ثم يتخذ التصفيق شكلاً إيقاعيًا يصاحب رقص الممثلين ، نشعر وكأننا جميعًا نشارك فى رقصة ختامية . وحين ينسحب الممثلون فى النهاية إلى غرف ملابسهم ، عبر صفوف المتفرجين الذين بدأوا أيضًا فى الانسحاب ، تتقاطع الطرق وخطوط الانسحاب ، وندرك أننا قد أصبحنا جزءًا من عالم (منوشكين) الذى يؤمن بالتفاعل بين البشر جميعًا وكل الكائنات ، وبأن كل جزء من كوكبنا يعتمد على الكل ، ولا يمكن أن ينفصل عنه .. وربما كان هذا أيضًا وَقْع التراجيديا القديمة فى نفوس متفرجيها

القدامى . لكن الصورة تختلف هنا ؛ فالجمهور هنا ليس صفوة الشعب الأثينى من الذكـور ، الذين يكـلفون بعـض المواطنين بـالتمثيل ويشاركـون بالأموال لتمـويلهم ويحرصـون حرصًا بالغًا على اسـتبعاد النـساء والعبيد والأطـفال من مسرحـهم . إن الجمهـور هنا خليـط من الأجناس والأعمـار والطبقـات ، فيه الرجال والنسـاء ؛ والممثلون هنا فريـق يحيا جميعهـم من خلال المسرح ، ولا يفرض عليهم أحد ما يقدمون .

وقد وُفِّقت (منوشكين) فى اختيار اسم عرضها . فعنوان آل أتريوس يشير إلى الأخين (أجاممنون) و(مينيلاوس) - ابنى (أتريـوس) - اللذين تسببـا فيما حدث فى مسرحية إفيجينيا فى أوليس التى تبدأ الثلاثـية ، كما أن كل الجرائم التى يـتناولها العـرض تدور فى نطاق عائـلة واحدة . وفى مصيـر هذه الأسرة الملعونـة ، يشتبك الحب والموت اشـتباكًا حميميًا يجـعلنا ندرك مدى اقتـرابهما ومدى وهن الخـط الفاصل بيـنهما : فالأسـود يتحـول فى غمضة عـين إلى الأحمر والعـكس صحيح . وإذا كانت مـسرحية إفيجينيا قد قدمت لـنا نموذجًا عالميًا لأسرة حلـت عليها اللعنة ، وعـرضت أمامنا مسار هذه اللـعنة وآثارها ، فقد قدمت لـنا أيضًا تيمة غدت بدورها عالمـية ، ولا تفتأ تتكرر فى الفـيلم تلو الفيلم ، والمسـرحية تلو المسرحية ، وهـى تـيمة تضحية أب بطفلـته فى سبيل إرضاء شهوته للـقوة . ففيلم الأب الروحى (رقم ٣) مثلاً يُكرِّر قصة الصراع الأُسَرىّ فى إفيجينيا، ويطرحه فى إطار حياة المافيا. فالأب الروحى (كارليونى/ أجاممنون) يـضحى بكل شىء ، بما فى ذلـك ابنته ، فى سبيـل نفوذ الأسرة . والأسرة فـى هذه الحالة تمـثل نموذجًا للـدولة أيضًا ، فهـى لا تنسى الإهـانات القديمة ، وتكرِّس قانون الثأر للجـريمة ، الذى يولد بدوره جرائم أخرى . لقد قال (إسخيلوس) ، إن الفـعل الإنسانى يجلب بالضرورة المعـاناة ، وكلنا يدفع ثمن فعله. وقد عرضـت أمامنا (منوشكين) تراكم ديون الأفعال البـشرية نتيجة التكرار اللانـهائى لأفعال العنف ، دون أمـل فى تصفية هذه الديـون أو تسوية

الحساب فى النهاية . فالحياة فى ثلاثيتها تسير وفق نمط التكرار الأزلى ، لا وفق النمط الأرسطى الذى ينتهى إلى التطهير . فلا بداية هنا ولا نهاية ، بل رقصة أزلية لا تفتأ أن تُكرِّر ، ويفصل كل تكرار عن الآخر نباح الكلاب !

إن مسرح الشمس يلتهب بنار رؤية مأساوية حارقة ، تصلنا ألسنتها على أنغام الإيقاعات العنيفة ، فنلتهب معها ونشعر أننا شركاء فى كل الجرائم وكل ما يحدث حولنا ، وننظر إلى موكب الأحداث وهى تمر أمامنا بنفس الانفعال واللهفة التى أحسسنا بها ونحن نشاهد ألعاب الحرب فى العراق ، أو مصير الضحايا فى فيلم الأب الروحى (رقم ٣) . فحين ينمحى الخط الفاصل بين الممثل والجمهور ، ندرك أننا نحن أيضًا ممثلون ، أى فاعلون ، وفجأة يفقد الحدث الدرامى صفته الوهمية ، ويتحول إلى حقيقة وواقع معاش . وحينذاك، نفقد موقعنا الآمن كمتفرجين ، ورفاهية الإحساس بأننا فى معزل آمن عن الأحداث ، ولا نحمل أيّة مسئولية تجاهها . فموقع المتفرج فى هذا العرض يخضع أيضًا لجدليّات لعبة القوة وتبادل الأدوار . وحين نتذكر العرض بعد انتهائه ، قد ندرك أن عنفه القدسى الجميل قد يعلمنا شيئًا - لو أننا فقط رأينا بعيون مبصرة ، وسمعنا بآذان مفتوحة . لكن أيًا كان الأمر ، فالمتفرج لا يستطيع الفكاك من أسر العرض ، ومن إحساسه بأن المأساة التى رآها تخصه بصورة شخصية حميمة ، وأنه شريك رئيسى فيها ، بل ومسئول عنها .

هوامش:

(١) قامت كاتبة المقال بترجمة كل المقتطفات التى وردت فى النص من الأصول الفرنسية واليونانية .

(٢) عن منوشكين وأعمالها انظر : *Different : Le Theatre du Soleil Supp., Travail theatral* (Paris, La Cite, 1976); Simone Balazard, *Le Guide du theatre francais contemporain* (Paris : Les Guides culturels, Syors, 1989); *Acteurs : Revue du theatre*, vols. 88-89 (mars - avril 1991).

(٣) de Mille, Agnes, *Martha : The Life and Work of Martha Graham*, New York : Random House, 1991.

(٤) Drake, Sylvie: "Something Old Under the Sun". *Los Angeles Times / Calendar*, 1 Dec. 1991 : 4, 84, 86-87.

(٥) Eschyle, *Agamemnon*, trans. Ariane Mnouchkine, Paris : Theatre du Soleil, 1990.

(٦) Euripide, *Iphigenie a Aulis*, trans. Jean and Mayotte Bollack, Paris: Edition de Minuit, 1990.

(٧) Foley, Helene P., *Ritual Irony : Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca : Cornell University Press, 1985.

يقدم هذا الكتاب تحليلاً جيداً لمسرحيات يوربيديس ، ويخصص فصلاً كاملاً لمسرحية إفيجينيا فى أوليس .

(٨) Halford, Aubrey S. and Giovanna M., *The Kabuki Handbook*, 1956 rpt. Tokyo : Charles E. Tuttle, 1976, pp. 408-9.

(٩) Knox, Bernard, *Review of Euripides : Iphigenia at Aulis*, trans. W.S. Merwin and George E. Dimock, Jr. (Oxford : University Press, 1978) and *Iphigenia*, a film directed by Michael Cacoyannis (1977), in *Word and Action* (Baltimore : Johns Hopkins University press, 1979), p. 348.

(١٠) Levi-Strauss, Claude., *The Elementary Structures of Kinship*, Trans. James Harle Bell and John Richard von Sturmer., Boston: Beacon Press, 1969.

(١١) Page, Denys L. *Actors' Interpolations in Greek Tragedy : Studied with Special Réference to Euripides' Iphigenia in Aulis*, Oxford: Clarendon Press. 1934, 207-216.

(١٢) Vernant, Jean Pierre. "La tragedie entre deux mondes: Interview par Martine Milon", *Art Press : Special Theatre*, Oct. – Dec., 1989, 26-32.

(١٣) Zeitlin, Froma. "The Dynamics of Misogyny : Myth and Mythmaking the Oresteia", *Arethusa* 11 (1978), 149-84.

ملامح التعزية الإيرانية
دراسة سيميوطيقية (علامية)*

أندريه فيرث

المقدمة :

التعزية الإيرانية هي احتفال شعبي ، يجمع بين ملامح الطقس الديني والعرض المسرحي ، ويصفها المستشرقون بأنها الشكل المسرحي الوحيد المتكامل، الذي أفرزته الثقافة الإسلامية .

وكلمة «التعزية» الفارسية (Ta'ziyeh) التي تصف هذا الشكل المسرحي، تجمع بين معاني إحياء الذكرى ، والمشاركة الوجدانية ، والرثاء ، والتطهُّر من الإحساس بالذنب . فالهدف الأساسي من عروض أو احتفالات التعزية ، هو التكفير الجماعي عن طريق التذكُّر والندم ، وأما جوهرها فهو فكرة استشهاد الحسين في صحراء كربلاء ، وافتدائه المسلمين جميعًا بعذابه وموته .

وقد نشأت التعزية كشكل مسرحي احتفالي ، من امتزاج نوعين من الطقوس الدينية الشعبية ، التي تصاحب إحياء ذكرى استشهاد الحسين في العاشر من المحرم عام ٦١ هـ ، ٦٨٠م :

أ- أما النوع الأول ، فهو المواكب ومسيرات الندب والرثاء ، ، التي كانت

---

* Andrzej Wirth, "Semiological Aspects of the Ta'ziyeh" , *Ta'ziyeh : Ritual and Drama in Iran*, ed . by Peter J. Chelikowski, New York University press, 1979 .

• ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .

تجوب شوارع المدن والعواصم الشيعية ، والتى بدأت منذ القرن السابع الميلادى .

ب- وأما النوع الثانى من الاحتفالات ، فقد بدأ فى القرن السادس عشر ، ويتمثل فى رواية سيرة الحسين وأهله فى محافل شعبية ، يجلس فيها الراوى على منصة عالية ، ليقرأ على السامعين أجزاءً من كتاب روضة الشهداء .

وفى منتصف القرن الثامن عشر ، امتزج هذان النوعان من الاحتفالات الدينية ، وظهرت «التعزية» كشكل مسرحى ، يجمع بين السرد والعناصر المسرحية الكامنة فى المواكب الشعبية القديمة . ورغم الصبغة الدينية المهيمنة على عروض التعزية ، إلا أن الدارسين لها يؤكدون أنها لم تك نتاج عقيدة دينية فحسب ، بل نتاج ثقافة قومية طويلة ، امتزج فيها الفكر الإسلامى الشيعى بالتراث الفارسى القديم ، وأن عدة ظروف سياسية وتاريخية ، قد ساهمت فى تشجيعها وتنميتها حتى تبلورت فى صورتها النهائية[٤] .

وفى شهر أغسطس من عام ١٩٧٦ ، عُقدت ندوة دولية حول «التعزية الإيرانية» فى مدينة شيراز بإيران إبّان انعقاد مهرجانها الفنى السنوى . وفى عام ١٩٧٩ ، نشرت جامعة نيويورك الأبحاث التى عُرضت ونوقشت فى هذه الندوة فى كتاب بعنوان التعزية الإيرانية بين الطقس والدراما ، أشرف عليه العلاّمة (بيتر ج . تشلكوفسكى) أستاذ الدراسات الفارسية والإيرانية ، ورئيس قسم لغات وآداب الشرق الأدنى بجامعة نيويورك . والكتاب يتناول هذه الظاهرة المسرحية الشرقية القديمة فى جوانبها العديدة بأقلام إيرانية وغربية مستنيرة ، ويمثل قراءة لا غنى عنها لكل من يشغله فن المسرح ، وتراثه ، وتجلياته الشكلية العديدة ، وأبعادة التجريبية . وأتمنى أن يوفقنى الله إلى تقديم هذا الكتاب فى مجموعه إلى القارئ العربى فى المستقبل القريب ، وحتى يتحقق ذلك ، أقدم هذه الدراسة المُترجَمة علّها تكون فاتحة خير .

وقد كان منـهج التحليل والوصـف الذى اتبعه (أندريه فيـرث) فى دراسته لهذه الظاهرة المسرحـية الإيرانية ، الدافع الرئيسى لاختيارى لـها من بين العديد من الأبحـاث الشيقة التـى يحويها الكـتاب ، لا لأننى أنتـصر بالضرورة لمـنهج التحلـيل العلامى (السـيميوطيقى) دون غيره ، فـهو منهج ما زال فى مـرحلته التجريبية ، ولم يكتمل أو يستقر بعد ، ولكن :

أولاً : لقلـة الدراسات التـطبيقيـة لهذا المنـهج ، إذ إن معظـم الدراسات السيميوطيقية ، وخاصة فى مجال المسرح ، ما زالت تكتفى بطرح تصوُّر نظرى لطبيعـة المنهج وإجراءاته وأدواته ، ولا تتخطـى هذا إلى التطبيق العـملى على نصوص أو عروض بعينها[٢] .

ثانيًا : لأن تطبيق هذا المنهج التحليـلى - وهذا هو الأهم - يتيح لنا فرصة التحرر من قوالب وأنماط ومـصطلحات النقد المسرحى الغربى الـتقليدى ، التى ترتبط بـتراثه وتقاليـده ، وهذا ما يؤكده لنا هـذا الباحث البولـندى الأصل فى دراستـه . فهـو يـبدأ تحـليلـه لعـروض «التعزية» برفـض القـالب الأرسـطى ومصـطلحاتـه وفرضياتـه الدرامية ، ويـنتهـى إلى ضرورة نحـت مصطلـحات مسرحية جديدة عند الـتعرض لتقاليد مسرحية مخالفة للـتراث الغربى المهيمن ، مثل تقاليد المسرح فى الشرق ، التى تمثل التعزية الإيرانية جزءاً هامًا من تراثه .

ورغم أننى قد حرصت فى ترجمتى هـذه على قيمة الوضوح الشديد ، بل ولجأت فى بـعض الأحيان إلى تـفسير الجمـلة القصيـرة المضغوطة ، الـتى قد تستـعـصى علـى فهـم القارئ الـذى لا يعـرف الكثـير عـن المنهـج العـلامى (السيميوطيقى) ، فـى عـدد مــن الجمل الشارحة - إلا أننى أجـد لزامًا علّى أن أشرح فى هـذه المقدمة ، بـعض المصطـلحات الأساسـية التى تـرد فى متن النص.

وأول هذه المصـطلحات ، وأبسطـها هو : العلامة . والعلامة فـى أبسط

تعـريف هى تـشكيـل ، أو شكل ، أو شيء مـحسوس يـولّد معنًى فـى ذهن المتلقِّى. فـالكلمـة المـنطوقة أو المقروءة عـلامة ؛ والرائحة علامـة ؛ والصورة علامة ؛ بل إن كل معطيات الوجود المحـسوس يمكن أن تتحول إلى علامات ، حين تُنتظم فى إطار يـسبغ عليها دلالة معينة ، من خلال عـلاقاتها مع علامات أخرى .

وقد جرى العرف النـقدى فى الدراسات العلامية المسرحيـة وغيرها ، على التمييز بين ثلاثة أنواع من العلامات :

أ- علامات «أيقونية» : أى تحاكى أو تعكس معناها فى شكلها ، مثل الصورة الفوتوغرافية ؛ فـهى ورقة مطبوعة تحيل إلى شخص مـا عن طريق محاكاة مظهره الخارجى .

ب- علامات إشارية : أى يرتبط فيـها الشىء بمعناه ، أو الدال بمـدلوله ارتباطًا سببيًا منطقيًا ، مثل ارتباط الدخان بالنار ، أو زرقة السماء بالجو الصحو .

جـ- علامات رمزية : وهى العلامات الـتى يرتبط فيها الدال بـالمدلول ارتباطًا اعتـباطيًا أو تـعسفًيا (عـلى مسـتوى التـراث ، أو الأعراف الســائدة ، أو المستوى الشخصى) . فالقطة السوداء قد تكون علامة رمزية مدلولها الفأل الحسن لدى شخص أو مجتمع ما ، وقد تـرمز إلـى معنى مناقض تمامًا فى مجتمع آخر .

وإلى جـانب «العـلامة» بأنـواعهـا ، يستـخدم (فيرث) مصطـلح «اللغة الواصفة» ، أو «المِيتَالُغَة» (Meta-Language) ، فـى مقابل مصـطلح «اللغة الموضوعيـة» (Object-Language) - أى اللـغة التى تحـيل بصورة إشـارية رمزية إلى موضوع خارجها . واللغة الواصفة فـــى تعريفها العلمى ، هى «لغة صناعـية ، تُستخدم لـوصف لغة طـبيعية : ألـفاظها هى ألـفاظ اللغـة موضوع التحلـيل ، ولكنها ذات صـلاحية موحَّدة ، وقواعد تـركيبها هى نـفس قواعد

اللغة المدروسة»[٣] . وهذا يعنى أن اللغة الواصفة تـشترك مع اللغة الموضوعية فى طبيعتها ، ولكنها تختلف عنهـا فى وظيفتها . فإذا كانت اللغة الموضوعية أو الطبيعية (بالمعنى الواسع لكلمة اللغة ، الذى يتخطى الكلام المنطوق أو المكتوب ليشمل الأنسقة العلامية الدالة كافـة) - إذا كانت اللغة الموضوعية هى نسق من العلامات يكتسب دلالتـه من علاقته بنسق مخالف ومغاير من الـعلامات ، فإن اللغة الواصفة هى نسق علامى يكتسب دلالته من علاقته بنسق مماثل - أى من نفس نوعه .

ولعل أقرب مثال يوضح ما يعنيه المؤلـف وغيره من النقاد حين يستخدمون اصطلاح «اللغة الواصفة» ، خاصـة فى مجال الـنقد المسـرحى ، هو المشـهد الثانى فـى الفصل الثالث من مـسرحية هاملت (لويليام شكسـبير) الذى يضم مسرحية مُصطنَعة داخـل إطار المسرحـية الطبيعية ، تحاكـى صيغتهـا وقواعد تركيـبها ، لكنـها تختـلف عنها فـى الوظيفة والـهدف - أى فى الصـلاحية . فالهدف الوحيد لمسرحية «المصيدة» - كما يسمـيها هاملت - هو تنـوير وتطوير أحداث المسرحـية الرئيسيـة . فإذا انفصلت عنـها ، انعدمت دلالتـها ومبررات وجودها . وهى بـهذا المعنى تدور فى فـلك الميَتالُغَة - أو بمعنى أصـح - «الميتا مسرح» ، أى المسرح المُتمْسرِح ، أو المسرح الواصف لنفسه .

إن (أندريه فيرث) حين يتحدث عـن اللغة فى بحثه هذا ، لا يـعنى النص المكتوب أو المُتوارَث شفاهيًا وحده ، بل يقصد كل عنصر من عناصر العرض . وحين يفرق بين الـلغة الواصفة واللغة الطـبيعية فى عروض التعـزية ، فهو فى حقيـقة الأمر يميـز عناصر الـعرض المسرحيـة عن عناصـرة المُتمْسرِحة (أو الـميتا مسرحية)[٤] .

وكاتب هذه الدراسة ، (أندريه فيرث) (Andrzej Wirth) ، يعمل حاليًا أستاذًا لفن المســرح والأدب المُقارَن فى مدرسة الدراسات العليا بجامـعة نيويـورك،

ورئيس اللجنة الأمريكية المختصة بالأشكال الدرامية، والتابعة لاتحاد الشعراء الإنجليزى (The American P. E. N Committee On Dramatic Forms) التى ساهم فى تأسيسها . وتُعنَى هذه الهيئة أساسًا بتطوير المسرح الأمريكى ، وتشجيع التجارب المسرحية الجديدة ونَشْرها .

وكان (فيرث) قبل هجرته إلى الولايات المتحدة من بولندا عام ١٩٦٦ ، قد اكتسب شهرة عالمية فى الأوساط الأكاديمية ، من خلال مؤلَّفاته النقدية المتميزة العديدة عن مسرح أوروبا الشرقية ، وخاصة مسرح (بريخت) ، الذى درسه عن قرب خلال عمله فترة مع فرقة برلينر إنسامبل (Berliner Ensemble) فى ألمانيا الشرقية .

الترجمة :

إن استخدام المصطلحات الدرامية الأرسطية فى وصف وتحليل ذلك النوع من الأوبرا الشعبية الدينية الإيرانية المُسمَّى بالتعزية (Ta'ziyeh) ، لا يساعدنا على تفهُّم أو إدراك بنيتها الفنية والفكرية المتميزة ، بل يضللنا عن حقيقتها . ورغم أن فساد منهج التناول هذا يزداد وضوحًا فى المحاولة تلو الأخرى ، فما زالت المصطلحات الدرامية الأرسطية ، مثل المقدمة والخاتمة ، والذروة والحدث ، تُستخدم دون تمحيص أو تدقيق فى مناقشة مسرح التعازى . إن الحوار وفق النظرية الأرسطية مثلاً يمثل الحامل الأساسى للحبكة ، ولهذا ، وبهذا المعنى، اعتبره النقاد إحدى الخصائص التى يجب أن تتوافر فى أى شكل درامى فى أى زمان أو مكان . لكن الحوار فى مسرحية «التعزية» - أو ما يبدو لنا لأول وهلة فى شكل الحوار الدرامى - لا يمثل حوارًا بالمعنى المألوف، ولايُستخدم فى حقيقة الأمر لتشكيل أو تطوير حبكة ما ، بل نجده يقترب - إلى حد كبير - من طبيعة المونولوج ، فكأن كل متحدث يعبر عن خواطره وخلجات نفسه بصوت مسموع ، دون أن يوجه حديثه إلى شخص بعينه .

ففى تعزية الحسن والحسين مثلاً (التى نشرها سير لويس بيلى)[1] ، نجد أن صيغ النـداء أو الابتهال أو الاستنجاد («يـاحسن!» ، «أيها المسلـمون» ، «أيها الرسول . . إلخ) التى تـرد فى النص بصورة نمطية ، هى الصيـغ الوحيدة التى تشير إلى بنية حوارية .

إن عالم الـنص المســرحى ، الذى يمـثل موقــف الخطاب أو الحــديث المسرحى (der Sprechraum)[2] فى مسرح الـتعازى ، لا يتطابـق مع عالم خشبة المسرح ، كمـا يحدث فى المسرحيات التى ترتكـز على الحوار فى التراث الغربى ، بـل يتخطى خشـبة المسرح ليشمـل أيضًا قاعة العرض والمـتفرجين . ولهذا ، نجد أن مقاطع النص التى قد تبدو فى مـسرحية التعزية حوارية بالمعنى الأرسطى - أى هدفـها كشف الحبكة وتطـويرها - تخدم هدفًا آخر ، وتـتجلى فى العـرض فى صورتهـا الحقيقـية كخطـاب أيديولوجـى محدد ، أى مقــاطع تخاطب فرضيات فكرية مسبقة ومشتركة ، يؤمن بها المؤدى والمتلقى معًا .

إن ما يميز الخطاب المـسرحى عن الحوار (بالمعنى الأرسطـى) ، هو خاصيته «الميتا - اتصالية» (meta-communicative) - أى أنه حديث يحمـل فى ثناياه فرضية واضــحة عن طبيعـته ، وعن الأسلوب الأمثـل لتلقّيه وتفـسيره ، وعن الحالة الشعورية التى ترتبط به . فالخطاب المسرحى يفترض اتفاقًا مشتركًا ضمنيًا بين مصدر الخطاب ومتلّقيه ، حول شرعية بعض العقائد والمعتقدات .

وفى كل مسرحيـات التعزية الإيرانية ، يرتكـز الخطاب على أساس فلسفى دينى ، هو العقيدة الشيعية ، وعلى أساس جمالى ، هو جماليات الفن الشعبى الفطـرى السـاذج ، علـى أساس مسرحى ، هــو شفرة العـرض المألوفـة لدى المتلقى . إن عروض الـتعازى فى صورتها المُثلى ، لها بنيـة الخطاب الذى يمكن تحليله سيـميوطيقيًا ، باعتباره نـظام اتصال يعتمد على شـفرتين : شفرة إرسال سمعية بصرية ، وشفرة رؤية وإدراك - أى شـفرة تلقّى ورد فعل . أما الشفرة الأولى ، فتحدد نمط العرض والتمثيل ؛ وأما الشفرة الثانية ، فتحدد نمط الرؤية

أو التـلقى . وفى نـظام الاتصال هـذا يتحـول «المتفرج / المـؤمن» نفســه إلى مشارك فى فعل السرد . ويمثل تفاعل هاتين الشفرتين وتداخلهما ، المظهر المميز لعروض التعازى ، والجديد الذى تضيفه إلى التراث المسرحى الغربى .

ونجد فـى مسرح الـتعـازى أن توزيع الأدوار يـتم وفقًا لـطبـيعة الـصوت وطبـقتـه، ويؤثر هـذا بدوره فـى شفـرة الإدراك ، إذ يحمـل كل صـوت من الأصوات دلالة أخلاقـية ؛ فالصوت العـذب الغنائى من الـطبقة العالـية ، يميز الشخصيات الخيِّرة ، بيـنما تتميز الشخصيات الشريرة دائـمًا بالأصوات عميقة من طبقات منخفضــة . ويؤدى تفاعل شفرة التمثيل وشفرة المتـلقى إلى إنتاج حالة وغط الخطاب . وفى الخطاب المسرحى بطبيعته لا يوجد - كما نعلم - ما يسمى بالزمن الدرامــى . إن الماضى فى عروض التعازى يمتزج فـى آن واحد بالحاضر والمستقبل ، وبنفس الصورة تضيع الهـوية المحددة للمكان ، فتجد كل الأمكنة تتواجد معًا جنبًا إلى جنب على خشبة المسرح ، التى تصبح مسرح العالم كله، بالمعنى الذى نجده فى تراث مسرحيات الأخلاق الغربية فـى العصور الوسطى. وإذا قارنًا المقاطع المنطوقـة التى يتكون منها نص التعازى ، والتـى تشبه مناجاة النفـس ، بالحوار الدرامــى المألوف فى الـتراث الغربــى ، نجدها لا تســاهم فى الإفصاح عن الحبكة أو تطويرها إلا بالـنزر اليسير ، وذلك لأن المتفرج فى هذه العروض يعرفها مسبقًا ولا حاجة بالنص لتفصيلها .

إن قيـمة الحـبكة فـى نص مـسرحيـة الـتعازى ، الذى يمـثل «خـطابًا» لا «حوارًا»، ليست قـيمة سردية بل تشكيـلية . فالحبكة لا تســرد أو تعـرض قصة بصــورة تحليلـية تشرح أحـداثها ، بل تـقيم نسـقًا من العلاقـات بين عناصــر العرض، يستثير عددًا من المعانى و الدلالات الكامنة فى خبرة وعقيدة المتفرج . ويتضح نـسق العلاقات هذا ، ودلالته سـمعيًا وبصريًا فى العـرض ، فى تنوع الأصوات المؤدية من ناحيـة ، وفى المقابلة الرمزية الدائمة بـين اللونين الأحمر والأخضر من ناحية أخرى .

إن عروض التعازى جميعها ، تبدأ بإرساء طبيعتها الخاصة كخطاب مسرحى، عن طريق شفرة سمعية - بصرية . وأود هنا أن أكرر ، أن الفرق بين الخطاب المسرحى والحوار الدرامى ، هو أننا فى الحوار الدرامى نلحظ بوضوح فعل تبادل المعلومات بين أطراف الحوار ، بينما يختفى هذا الفعل فى الخطاب المسرحى ، الذى يسعى أساسًا إلى استثارة فرضيات فكرية وعقيدية لدى المتفرج. والفرضية العقيدية الأساسية ، التى يستند إليها الخطاب المسرحى فى التعزية الإيرانية ، والتى يشترك فى الإيمان بها المتفرج والمؤدى ، هى قدسية الإمام.

ففى التعزية المعروفة بعنوان على أكبر ، التى سنستخدمها هنا نموذجًا للتحليل، نجد أن طبيعة العرض كخطاب مسرحى ، تتأكد منذ البداية فى الافتتاحية الإنشادية ، التى يؤديها الممثلون وهم يقتربون من مكان العرض ، أو يدخلون من باب «التكية» أو السرادق الذى يتم فيه العرض ، وفى المقاطع الكورالية التى يتبادلها الممثلون ، الذين يشكلون فريقين (Choral duet) فى البداية ، بعد أن يخترقوا القاعة ويصلوا إلى خشبة المسرح أو منصة العرض . وتحتل الشخصيات الخيِّرة المشاهد الأولى فى العرض وتستأثر بها ؛ وهذا أيضًا له مغزاه. فالهدف من المقاطع الكورالية المتبادلة فى البداية هو خلق الحالة الشعورية العامة ، التى يتطلبها العرض كخطاب مسرحى عقيدى ، وتأكيد طبيعته كمرثية .

وفى إطار هذه الحالة الشعورية العامة ، نلحظ أن الشخصيات الشريرة أو السلبية تُقدِّم نفسها إلى المتفرج ، فى لغة تبتعد عن محاولة التأثير العاطفى أو استثارة النفور - أى بصورة محايدة تمامًا ، تلتزم بحدود الدور الموضوعية ، دون أن تنفعل به ، أو تتقمصه ، أو تضيف إليه من ذاتها . وتحيط هذه الشخصيات السلبية بمنصة العرض على ظهور الخيل ، وتوجه حديثها إلى المتفرجين فى تجاهل تام للشخصيات الإيجابية الخيِّرة من فريق الحسين ، الذين يقفون ساكنين تمامًا على خشبة المسرح فى تلك الأثناء دونما انفعال .

ويؤدى أسلوب العرض هذا ، أو شفرة الإرسال (توزيع الشخصيات على خشبة المسرح وحولها ، وتوجيه الحديث إلى المتفرج) ، إلى إرساء شفرة الاستقبال، فيدرك المتفرج أن التوزيع المكانى للشخصيات ، لا يهدف إلى تأكيد الصراع الدرامى بينها ، بل إلى تحديد قيمتها ومكانتها بالنسبة للمتفرج من ناحية، وإشراكه كعنصر إيجابى أساسى فى العرض من ناحية أخرى - أى توسيع وبسط مجال الخطاب المسرحى ، ليشمل القاعة إلى جانب خشبة المسرح أو منصة العرض ، بحيث يتحقق العرض من خلال تفاعل المؤدين مع المشاهدين ، لا مع بعضهم البعض . ويتجلى هذا التفاعل فى ضرب الصدور الإيقاعى الذى يقوم به المتفرجون ، وصيحات «ياحسين . . ياحسين» التى يرددونها فى أماكن محددة من العرض .

وتمثل لحظات التفاعل الواضحة هذه بين خشبة المسرح والجمهور - فى حقيقة الأمر - لحظات الذروة فى عروض التعزية ، ولكن بمعنى يختلف عن معنى الذروة لدى (أرسطو) . إنها لحظات تكشف عن الهدف الحقيقى لعروض التعزية ، ألا وهو تدعيم وترسيخ الشعور بالتواصل والتوحُّد بين المؤمنين بالعقيدة ، سواء على خشبة المسرح أو فى صالة العرض . ويتخذ هذا الشعور بالتوحد شكل التوحد الصوفى ، ويمثل عنصراً طقسيًا فى مسرح التعازى .

إن الراوى الحقيقى للقصة فى هذا المسرح هو «المتفرج / المؤمن» ، الذى يعرف القصة مسبقًا . وهذا يعنى أن القصة فى صورتها الكاملة ، لا تتحقق على خشبة المسرح (فى شفرة الإرسال) ، بل توجد فقط لدى المتلقى (أى فى شفرة الاستقبال) . فعروض التعزية لا تسرد قصة أو تترجمها دراميًا إلى حدث بالمعنى الأرسطى ؛ ولهذا لا نستطيع أن نصف تناولها للقصة بأنه درامى أو حتى ملحمّى . فالتعزية عرض «اعترافى» (Confessional) ، يستخدم أسلوبًا ملحميًا فى التمثيل ، لكنه لا يستطيع ، بل ولا يُعنَى بأن يقدم عقائد بديلة ، كما يفعل المسرح البريختى .

إن التشـابه بين عروض الـتعازى والمسرح الـبريختى ، هـو تشابه سـطحى ومضلّل ، وينبع أساسًا من أسلوب التمثـيل ، الذى يستدعى إلى ذهن المتفرج الغربى ، الذى يـفتقر إلى الخبرة بمسرح التـعازى ، تكنيك التمثـيل فى المسرح البريختى ، الذى يـستند إلى فكرة «التغريب» ، ويجعله يخـلط بين الأسلوب والتكنـيك . إن تكنيك التـغريب البريختى يـعبر عن موقف معـارض للواقع ، يسعى إلى مراجعته ؛ وهذا الموقف الفـكرى غريب تمامًا على مسرح التعازى . فالتعـزية يهمها الإبقـاء على الموقف الشعـورى والعقيدى القائـم - أى ترسيخ وتدعيم المشاعر الدينية لدى المتفرج والممثل معًا ، وذلك من خلال تأكيد عنصر أو عامل التكفير عن الذنب (أى عنصر التطهُّر) فيصبح العرض نوعًا من العلاج النفسى . إن هذا المسرح لا يقدم بدائل فلسفية أو فنية للواقع ، بل يمثل تدعيمًا وتكريسًا للواقع بكل العزم والتصميم .

وفن التمثـيل فى مسرح التعازى ، يجعـل من «المؤدى / المؤمن» ، حاملاً للدور لا لشخصية درامية . فالشخصيـات الدرامية لا تتحقق فى شفرة العرض المرئية المسموعة ، بل تحيا فى ذاكرة المتـفرج وعقيدته - أى فى شفرة الاستقبال التى يسـتثيرها وينشّطـها العرض . وينجم عـن هذا مفارقة هامة ، إذ يـتقمص المتفرج المؤمن شعوريًا الشخصية الدرامية ، التى يستثيرها فى ذهنه حامل الدور بكل أبعادها ، بيـنما يظل المؤدى حاملاً محايدًا للـدور فى حدوده الموضوعية . وهذا يعنـى أن المتفرج يستـوعب حامل الدور ويتـرجمه شعوريًا إلى شـخصية درامية . ويؤكد لنا هـذا الملمح أيضًا الدور الإيجابى الفاعل الـذى تلعبه شفرة الاستقبال فى العروض الاعترافية .

لقد وصف (رولان بارت) النـص الأدبى ذات مرة بـأنه بـساط ممتـد من الشفرات[٣] ، وقياسًا على هذا نسـتطيع أن نصف «التعزية» بأنها بساط فارسى متعدد الشفرات . وحين تتفاعل هذه الشفرات ، يبدأ الخطاب المسرحى وينبض بالحياة . ولهذا السبب تمثل «التعزية» جنة وارفة لدارسى علم العلامات . لكننا

سنكتفى هنا برصد الملامح العلامية البارزة فى هذا النوع من العروض ، لأن التحليل العلامى (السيميوطيقى) الكامل لظاهرة التعزية ، لا يمكن أن يتحقق إلا بعد دراسة علمية مستفيضة لعدد من الجوانب ، لا يزال البحث فيها فى مراحله الأولية . ورغم ذلك ، يمكننا فى هذه المرحلة تحليل بعض ملامح التعزية الإيرانية تحليلاً علاميًا ؛ باعتبارها نظامًا من أنظمة الاتصال .

بعض الملامح العلامية للتعزية :

١- التقابل بين اللغة الطبيعية (الرمزية أو الإشارية) والمِيتَالُغَة (أو اللغة الواصفة) :

أ- ونحن نلمس هذا الملمح الأساسى أولاً فى التقابل بين الخيمة التى فيها العرض داخل التكية والخيمة الموجودة على منصة العرض ، أو خشبة المسرح الدائرية ، كجزء من الديكور ، والتى تمثل خيمة أتباع الحسين وأهله . فالخيمة الأولى التى تحيط بنص العرض المسرحى دون أن تشكل عنصراً من عناصره الطبيعية يمكن تسميتها «ميتا-خيمة» ، قياسًا على اصطلاح المِيتَالُغَة أو اللغة الواصفة ، بينما تمثل الخيمة الثانية ، القائمة على خشبة المسرح ، خيمة طبيعية (أى رمزية أو إشارية) .

إن خيمة العرض هى تعريف مرئى لفضاء الخطاب المسرحى ، وتمثل على المستوى الواقعى جزءاً من كل ، هو حدث العرض المسرحى ، الذى يشتمل على شفرتى الإرسال (نص العرض) والاستقبال (الجمهور) معًا . أما الخيمة المسرحية ، الموجودة على خشبة المسرح ، فتمثل عنصراً من متطلبات نص العرض . وخيمة التكية لا تظل مجرد خيمة واقعية تحوى الجمهور والمؤدين ، إذ سرعان ما تشرع فى بلورة وإبراز دلالات الخيمة الموجودة على خشبة المسرح ، فتتحول إلى «ميتا-خيمة» أو «خيمة واصفة» ، بنفس الصورة التى تعمل بها اللغة

الواصفة ، حين تتناول اللغة التى تشير إلى الواقع وتعلق عليها كموضوع .

ب- ويتمثل هذا التقابل أيضًا فى ظهور المخرج على خشبة المسرح واختلاطه بالمؤدين ، وهو يضرب صدره فى إيقاع متنظم . ويكون ظهوره هذا بمثابة توجيه مسرحى من داخل العرض للممثلين ، مما يجعله رمزاً ميتالُغَويًا (أى علامة ميتا مسرحية) . لكن هذا الرمز الميتالُغَوىّ سرعان ما يتحول إلى رمز على المستوى الإشارى للّغة (أى علامة مسرحية) عندما يشرع الممثلون فى ضرب الصدور . أما ضرب الصدور الذى يقوم به المتفرجون بعد أن يستثيرهم المخرج والممثلون ، فيمثل رمزاً ميتالُغَويًا فى علاقته بالمؤدين ، ورمزاً على المستوى الإشارى للغة فى علاقته بالمخرج . ونحن لا نقصد هنا بالطبع أن ننفى عن فعل ضرب الصدور وغيره من الأفعال التى تعبر عن الحزن أو الندم ، صفة التقوى والإيمان الصادق ونصورها كأفعال مسرحية . إننا نقصد فقط أن نقول فى لغة السيميوطيقا (أو علم العلامات) ، إن عملية إنتاج العلامة والدلالة تمتد من خشبة المسرح إلى الجمهور ، فيتحول العرض إلى فعل علامى كامل وشامل .

جـ- ونلمح التقابل بين اللغة الواصفة واللغة الإشارية (الرمزية) مرة أخرى فى فعل توزيع حبوب القمح والذرة على المتفرجين . فالحبوب هنا تؤدى وظيفة الرمز الواصف (Meta-Symbol) ، فهى من ناحية ترمز للنفايات التى تقوّتت بها عائلة الحسين فى صحراء كربلاء أثناء الحصار ، ومن ناحية أخرى توحّد بين المؤدين والجمهور فى طقس دينى حاضر .

٢- ويحتوى عرض التعزية على الأنواع الثلاثة للعلامات (كما فَصَّلها بيرس) :

(١) علامات رمزية وتتمثل فى :

أ- التقابل بين اللونين الأخضر والأحمر ، الذى يمثل التقابل بين الخير ممثلاً فى الحسين وأتباعه ، والشر ممثلاً فى يزيد وأتباعه .

ب- إهالة القش على الرأس للدلالة على الحزن والأسى .

جـ- الكفن الأبيض الذى يرمز إلى اقتراب موت من يلتف به .

(٢) علامات أيقونية نمطية :

أ- كأن يضع «شمر» إصبعه على شفته ليدلل على الدهشة والتعجب ، أو يضرب فخذيه علامة على الغضب .

ب- المبالغات الحركية الأوبرالية أثناء الغناء .

جـ- الحركات والإيماءات البلاغية ، التى تصاحب مخاطبة الجمهور .

د- أوضاع الغناء والحديث على ظهر الخيل .

(٣) علامات إشارية نمطية

أ- المنديل الذى يصاحب البكاء على خشبة المسرح .

ب- إناء فارغ أو قربة فارغة كناية عن العطش وعدم توافر الماء .

جـ- البقع الحمراء على خشبة المسرح التى تمثل الدم كناية عن الجروح .

ويشير استخدام العلامات النمطية ، فى الشفرة السمعية والبصرية لعروض التعازى ، إلى وجود أسلوب مُوحَّد مُنمَّط لهذه العروض ، يتمتع بدرجة من القدسية ولا يمكن مخالفته . وتحتوى الرسوم الشعبية الإيرانية ، التى تصور

منــاظر من معــركة كربلاء ، عــلى سجّل كامــل من العلامــات الرمزية ، الــتى مازالت تحيا حتى الآن فى تقاليد عروض التعازى .

وفى عروض الـتعازى ، تختــلط العلامات الرمــزية والأيقونيــة والإشارية بصورة مركبة لإنتاج الدلالة . فالأسد الذى يظهر على خشبة المسرح مثلاً (وهو علامة أيقونية) يحمل بين فكيه عـلم الحسين (وهو علامة رمزية) فى موقع من العرض ؛ وفى مـوقع آخر نجده ينزع الســهام (وهى علامات إشارية تـشير إلى الجروح) من صدور الموتى الذين استُشهدوا فــى المعركة ، ويرقدون على خشبة المسرح أمامنا (أى كعلامات أيقونية) .

وتستخــدم عروض التعزية أيـضًا فى أنظمتهــا العلامية نوعًا مــن الوحدات العلامية ، التى تجمع بين عدد من العناصر لتنتج دلالة معينة لا ترتبط بالضرورة بهذه العناصر فى ذاتها (Syntagmatic Blockings) - كأن نرى مثلاً مجموعة من الأطفال تحت بطانــية ، فنفهم من هذه الوحدة العلامية أنــهم مختفون عن الأنظار .

كذلك تــؤدى المعدات المســرحية فى هذه الــعروض عدة وظائــف دلالية ، بمعنى أن دلالتها تــغير وفق استخدامها : ففراش الحسين مثــلاً يصبح فى موقع آخر فراش قــائده ، والكرسى يتــحول فى أحد المشاهــد إلى هضبة عالــية حين يعتليه ممثل ، ثم يعود كرسيًا عاديًا مــرة أخرى حين يجلس عليه آخر . وبنفس الطريقة تتغير دلالة المساحة التى يدور فيها العرض وفقًا لحركة الممثلين وانتقالهم من مكــان إلى آخر فوق المنـصة وحولها - أى أن ســاحة العرض تتــحول إلى فضاء رمزى مجرد ، تتغير دلالته وفقًا للحركة المسرحية .

٣- الجانب الغنائى الأوبرالى :

ويمثل الجانــب الغنائى الأوبرالى فى عــروض التعزية ملمــحًا علاميًا هامًا . ففى غناء المؤدين الرئيسيين الذى يتميز بالتلوين الصوتى الواضح ، تتحول اللغة

من أداة توصيل لمعان وأفكار محددة إلى وسيلة تأثير . فالتلوين الصوتى يحوّل الكلمات المُغنَّاة إلى وحدة صوتية ، تعبّر فى مجموعها عن موقف شعورى عام، فنفهم منها أن المُغنّى غاضب مثلاً أو نادم أو رافض، دون أن نتوقف عند المعانى المحددة للكلمات المستخدمة. ولا يكاد استخدام اللغة هذا فى غناء التعازى، يختلف عن تناول (روبرت ويلسون) وزميله (سيربان) للمادة اللغوية فى عروضهما التجريبية فى المسرح الأمريكى الجديد (New American Theatre). والموسيقى فى مسرح التعازى تفتقر إلى القيمة التصويرية ، وتُوظَّف عادة لإبراز التحولات فى العرض - أى للإشارة إلى الانتقال من متتالية من المشاهد إلى متتالية أو وحدة أخرى . ويشبه هذا التوظيف الخاص للموسيقى فى مسرح التعازى ، استخدام (ريتشارد فورمان) للجرس لنفس الهدف فى مسرحياته التى أخرجها فى المسرح الأمريكى الجديد أيضًا .

ورغم أن التحليل السيميوطيقى يمكّننا من تناول بعض جوانب التعزية باعتبارها نظامًا علاميًا ، إلا أنه لا يكفى بالقطع لتناول كل أوجهها، أو لتقديم توصيف شامل لها كظاهرة مسرحية - دينية . فالتعزية ليست أى نظام علامى، بل هى نظام علامى محدد ، يُوجَّه إلى مجموعة من المؤمنين ، ويرتبط فيه وجود العلامة بوجودهم . و«المتفرج / المؤمن» فى التعزية لا ينفعل بحدث أو أحداث مسرحية ، بل ينفعل بعلامات مسرحية . و «الذروة» فيها ، أو مجموعة «الذروات» (Climaxes) ليست ذروات درامية ، بل ذروات علامية (سيميوطيقية) خالصة . ففى العرض الذى نتناوله بالتحليل مثلاً ، لا يمثل الموت الجسدى للإمام ذروة المسرحية ؛ ومن الجدير بالذكر أن الطعنات التى تُوجَّه إليه تتم بصورة نمطية محايدة ، تنتفى عنها تمامًا صفة الدرامية . إن لحظة الذروة هنا ، هى اللحظة التى يلتف فيها الإمام بكفنه الأبيض ، ففى هذه اللحظة يصبح الممثل حاملاً علاميًا لشهادة الإمام . ونلحظ أن الكفن الأبيض فى التعزية ليس كفنًا حقيقيًا ، بل قميصًا أبيض يرتديه المؤدى فوق ملابسه ،

باعتباره كفنًا - أى أن القميص يمثل علامة أيقونية ؛ لكن هذه العلامة الأيقونية تحمل أيضًا دلالة على الموت ، مما يكسبها بُعداً رمزيًا . ثم تُستَخدَم هذه العلامة الرمزية بعد ذلك بصورة إشارية ، بمساعـدة بعض بقع الطلاء الأحمر التى تمثل الدماء .

٤- أسلوب التمثيل :

إن أسلوب التمثيل فى مسرح الـتعازى ، يُعنَى أساسًا بإبراز تحوُّل العلامات من علامـات أيقونية إلى عـلامات رمزية إلى علامـات إشارية ، أكثر مما يـهتم بإبراز التحولات فى الشخـصية الدرامية . ويتميز أسلوب تمثيل التـعزية بتكنيك خاص فى استخدام العلامات المسرحية ، يميزه عن سائر تقاليد الأداء السائدة فى العالـم. ولعل أوضح مثـال نسوقه من هذا الأسـلوب لندلل عـلى تفرُّد بنـيته الأدائيـة ، هو فعـل ضرب الـصدور كعـلامة رمزيـة . لقـد لاحظت فـى كل العروض التى شهدتها أن «المخرج» (أو قائد الـعرض) يبدأ بضرب صدره ليعطى الممثلين إشارة البدء فى ضرب الصدور ، ويتحول هذا الفعل تدريجيًا إلى علامة مسرحية مهيمنة تنظم الإيقاع الحركى والتـعبير الصوتى للممثلين . وبعد أن يتم تحويـل فعـل ضرب الـصدر مـن إرشاد مسـرحى يـصدره المخـرج إلى عـلامة مســرحية، وذلك حـين يشرع المـؤدون فى ضرب صـدورهم ، نجده يمتـد إلى القاعة، ويهـيمن عليها تدريجـيًا ، فيتحول إلى فعل رمـزى ، يُوحِّد المتفرجين جميعًا ، ويحولهم إلى مشاركين فى الـعرض . وحين يتحقق ذلك ، يبدأ إيقاع ضرب الصدور ، الذى يتضخم ويملأ جنبات القـاعة ، فـى التحكم فـى خشبة المسرح ، وتنـظيم إيقاع حركة المـمثلين ونحيـبهم و «ندبهم» . وهكـذا يتحول المتفرج إلى قائد العرض ومخرجه ، ويصبح الممثل نائبًا عنه وتحت إمرته .

ويميـز أسلوب الأداء الـتمثيـلى فى مـسرح التـعزية ، التـوجه الدائـم إلى المتفرج، فلا نجد الممثلين يخاطب بعضهم البعض إلا نادراً . ونستطيع أن نصف

المقاطع المنطوقة فى عروض التعزية بأنها مونولوجات تُؤدَّى بأسلوب المقاطع الغنائية المنفردة فى عروض الأوبرا (arias) . أما الحوار - بمعنى الاتصال بين طرفين ، فيتم دائمًا بين المؤدى والجمهور ، ويندر على منصة العرض (خشبة المسرح) ؛ فالممثلون يتوجهون دائمًا إلى المتفرج ، ويخاطبونه حتى فى مقاطع مناجاة النفس .

ويلمس المشاهد لهذه العروض وجود تقاليد أداء قوية وراسخة ومؤثرة ، تستوعب وتعوض نواحى الضعف والنقص فى التمرس الحرفى والإجادة لدى المؤدين . إن الممثل حين يثبِّت عينيه على النص المكتوب ، ويأتى بإشارات معبرة بذراعه موجهة إلى الجمهور ، وحين يتجنب النظر إلى عينى من يخاطبه تمامًا ، وحين يؤدى الحركات والإيماءات المنمطة أثناء الغناء أو الإلقاء ، ويعبر بحركة رمزية عن الحزن ، وبحركة نمطية أيقونية عن الغضب - إنما يعبر ويفصح عن وجود تقاليد أداء واضحة ومحددة .

ومن الملامح المُميِّزة لأسلوب التمثيل فى مسرح التعازى نذكر أيضًا :

- ظاهرة توافق وتوحُّد الراكب والحصان فى المقاطع التى يؤديها الممثلون على ظهور الخيل .
- التلوين الصوتى الخاص فى الغناء للتعبير عن الحزن .
- الحركة البطيئة فى اللحظات الدرامية التى تتطلب إيقاعًا سريعًا فى المسرح الغربى ، والحركة السريعة فى اللحظات غير الدرامية ، مما يتنافى وأسلوب التمثيل الذى اعتدناه .
- القدرة على الاستمرار فى الندب والنواح بنفس درجة الانفعال لفترات طويلة مع تنويعه فنيًا .
- الإنشاد والغناء .

- نغمة الصوت المحايدة فى حديث الشخصيات السلبية كعلامة على سلبيتها .

- الأصوات الملائكية ذات الطبقة العالية ، التى تميز الشخصيات الخيِّرة ، وتصبح علامة على إيجابيتها .

- تشكيلات الأطفال وغناؤهم .

- تفاعل الممثل والمتفرج باعتبارهما عضوين فى نفس المجموعة المتوحِّدة عقيديًا .

- الذروة باعتبارها لحظة توحُّد صوفى بين الحاضرين المؤمنين ، ولحظة شفاء وتطهُّر من الإحساس بالذنب .

- تنظيم إيقاع أداء الممثلين وحركتهم وفق إرشادات وتوجيه المتفرج ، كما يحدث فى ظاهرة ضرب الصدور مثلاً .

إن الممثل فى عروض التعازى هو شخص مؤمن ، يحمل دوره نيابة عن غيره من المؤمنين المتجمعين فى القاعة . والفكرة المحورية فى تراث التعزية - وهى فكرة الاستشهاد - تتمثل رمزيًا فى الكفن المرئى ، وفى تحولاته العلامية المتعاقبة ، لا فى تحولات الممثل نفسه كشخصية درامية . ولهذا السبب يستطيع الممثل أن يؤدى فاصلاً غنائيًا منفردًا ، يتطلب براعة صوتية فائقة ، بينما يتلقى الطعنات القاتلة ، دون أن ينتقص هذا من تأثير المشهد أو مصداقيته ؛ فمسرح التعازى يمتلك تراثًا كاملاً من الطقوس المسرحية ، التى تحول المؤدى إلى حامل علامى (Sign-Carrier) . إن الحسين مثلاً ، يغنى عددًا من المقاطع المنفردة البارعة، التى لا تخدم هدفًا دراميًا فى تعزية على أكبر (نموذجنا فى التحليل) ، وذلك قبل أن يرتدى نصيره، والمدافع عنه - على أكبر - علامة اقتراب الموت، وهى الكفن . والكفن هنا ليس لباسًا مسرحيًا ، بل علامة يحملها هذا اللباس. وهكذا نجد أن الكفن - كعلامة رمزية واضحة - ينفى عن هذه اللحظة أى إحساس بالترقُّب أو التشويق . فتقاليد التعزية لا تهتم أو تُعنَى

بعنصر التشويق والترقب ، لأن القصة معروفة مسبقًا ولا يمكن تغييرها ، كما أن احتمال إنقاذ الشخصية من الموت بمعجزة ما ليس واردًا على الإطلاق ، بل ليس مطلوبًا . إن تقاليد التعزية تتعامل مع العلامة الرمزية (كالكفن مثلاً) باعتبارها وصمة قدرية لا يمكن الفرار منها ؛ وهى فى هذا تجسد ملامح الفكر الشيعى الذى يقول بالتسيير والجبرية وحتمية التاريخ كما تصوره العقيدة. لقد نجحت التعزية فى إبداع شكل مسرحى جديد ، يعبر عن رؤيتها الفلسفية للإنسان والعالم .

إن عروض التعزية ليست عروضًا درامية ، وذلك لأن معناها لا ينبع أو يتطور من الأحداث التى نشاهدها ، بل يتخلق علاميًا قبل الأحداث المسرحية. فالعلامات الدالة فى التعزية تسبق أى سرد أو فعل مسرحى . ولهذا نجد هذه العروض لا تتوخى الدقة فى سرد أو تصوير القصة التى تعرض لها ، لأنها تنطلق من فرضية إلمام المتفرج بالقصة إلمامًا تامًا ، وتُوظّف هذه المعرفة المسبقة فى صياغة العرض . وتشترك التعزية فى هذه الخاصية مع تقاليد المسرح الملحمى ؛ لكنها بالرغم من ذلك لا تنتمى إلى هذا النوع من المسرح .

إن التعزية ليست عرضًا ملحميًا ، كما أنها ليست عرضًا دراميًا . ورغم ذلك ، فأسلوب التمثيل فيها هو أسلوب ملحمى تعبيزى واضح . وهنا تكمن المفارقة ، التى تُميّز عروض التعزية عن المسرح الغربى . لقد وجد المسرح الغربى طريقه إلى الأسلوب الملحمى فى التمثيل ، من خلال ثورته على التقاليد الطبيعية التى تهدف إلى التقمّص الوجدانى . واستفاد (بريخت) كثيراً فى تجاربه الأولى الرائدة من فنون التمثيل والعرض السائدة فى المسرح الأسيوى العظيم ، فهو أسلوب يُركّز على الدور المسرحى لا على الشخصية الدرامية ، بمعنى أن الممثل لا يتقمّص شخصية ما ويترجمها انفعاليًا من الداخل ، بل «يَحْمِل» خارجيًا ملامح الشخصية المعروفة والمحددة مسبقًا ، ويُركّز فى أدائه على علاقته بالجمهور ، لا على تفاعله مع الشخصيات الأخرى تفاعلاً دراميًا ،

أو على انفعاله هو بالدور أو تقمصه له نفسيًا ، كما يفعل الممثل الملتزم بأسلوب التمثيل الطبيعى . وحين نقارن أسلوب التمثيل فى التعزية بالأساليب الغربية الشائعة - وبخاصة الأسلوب الطبيعي الذى يمثله (ستانسلافسكى) والأسلوب الملحمى الذى يمثله (بريخت) - نجده لا ينتمى إلى أى منهما . فالممثل فى التعزية لا يخاطب البشر عامة - كما يفعل الممثل البريختى - بل يخاطب مجموعة خاصة من البشر يشاركها عقيدتها ، وهى الجمهور الذى يحيط به من كل جانب فى مكان العرض ، وهو التكية . وهو كذلك لا ينفعل بما يقول - كما ينصح (ستانسلافسكى) ، بل يستخدم فى أدائه دوره مجموعة من الحركات والإيماءات التعبيرية والأقنعة النمطية المألوفة .

وهناك قصة طريفة يتداولها المتخصصون الغربيون فى التراث الإيرانى ، تحكى أن شرطيًا فى قرية كان يؤدى دور الأسد فى عرض لتعزية على أكبر . وأثناء العرض لمح رئيسه فى العمل . وفجأة وجد المتفرجون الأسد يرفع مخلبه ويؤدى التحية العسكرية . إن المتفرج الغربى يجد تصرف الشرطى غريبًا ومضحكًا ، لأنه تعود على أسلوب التمثيل الذى يقوم على التقمص والمحاكاة (Representational Acting) . أما المتفرج الشرقى أو الأسيوى ، فلا يندهش لتصرف الشرطى ، لأنه اعتاد أسلوب تمثيل مخالفًا ، لا يتوحّد فيه المؤدى مع الشخصية الدرامية ، بل «يقدمها» فقط (Presentational Acting) ، دون أن يذوب فيها تمامًا ، كما يفعل الممثل فى الغرب . وتعتنق التعزية الإيرانية هذا الأسلوب الأسيوى فى التمثيل . لذلك ، يستطيع العرض أن يستوعب هذا «الخروج عن الدور» الذى قام به الشرطى دون أن يتأثر - فهو خروج مشروع تسمح به التقاليد المسرحية فى التعزية .

إن فكرة «الخروج عن الدور» أو «كسر الإيهام» لا تَرِد فى تراث التعزية . فالمؤدى لا يندمج من الأصل ، ولا يتقمّص شخصية درامية فى أيّة لحظة من لحظات العرض . إن المؤدى فى التعزية يحمل دوره «خارجيًا» ، كما كان

الشرطى يحمل جلد الأسد فى قصتنا الطريفة . لهذا يحتفظ المؤدى بشخصيته الحقيقية طول العرض ، إلى جانب الدور الذى يؤديه ، ويستطيع فى بعض الأحيان أن يخاطب الجمهور من واقع شخصيته الحقيقية ، لا من واقع دوره المسرحى ؛ بل ويحدث كثيرًا أن ترى الممثلين فى عروض التعزية يتناولون الشاى مثلاً ، ويستريحون جلوسًا فوق مقاعد على منصة العرض أمام الجمهور انتظارًا لأدوارهم .

إن عروض التعزية تبهر دائمًا الناقد المسرحى الحساس ، إذ يلمس فيها ظاهرة مسرحية حقيقية . لكن عروض التعزية ليست مسرحًا خالصًا ، فهى أيضًا حدث اعترافى تطهيرى دينى ، يشترك فيه مجتمع بأسره ، وشكل مسرحى يرتبط بالتقوى ، نبع من الممارسات والشعائر والطقوس الدينية . ولهذا السبب لانستطيع أن نُخضع عروض التعزية بسهولة للتحليل الجمالى الموضوعى ، أو أن نتناولها من الخارج - أى من خارج الطقس أو العقيدة . وتواجه هذه المشكلة الناقد المسرحى الإيرانى ، مثلما تواجه الناقد الغربى . ولا تواجهنا نفس المشكلة أو الصعوبة حين نتناول بالتحليل مسجدًا إسلاميًا مثلاً أو كتدرائية قوطية ؛ فالمشكلة لا تنبع من اشتباك الفن بالعقيدة ، بل من طبيعة المسرح ذاته . فرغم أن المسجد الإسلامى والكتدرائية القوطية من الأعمال الفنية التى تنتج عن شعور دينى عميق ، وترتبط بالعادة والعقيدة ، إلا أنها تتشكل ماديًا ، فى صورتها النهائية ، فى كيان مادى ثابت ، وملموس . أما المسرح ، فهو حدث ينتج عن التفاعل بين الممثل والجمهور ، ولايوجد بدونه. وفى حالة مسرح التعزية ، يمتزج البعد الدينى بالبعد الفنى ؛ فالتعزية حدث دينى/ مسرحى ، لا يتحقق إلا فى ظل إيمان المؤدى والمتفرج بنفس العقيدة . والناقد الفنى - أيًا كانت عقيدته - يستطيع أن يحلل الكنيسة القوطية أو المسجد كعملين فنيين ، وأن يستمتع بهما من الناحية الجمالية ، دون أن يشعر أنه «يتطفَّل» دون وجه حق . لكنه حين يتعرض بالتحليل للتعزية كعرض فنى ،

يجد نفسه لا يستطيع الفرار من هذا الإحساس بالتطفُّل ، ويجد أن الوسيلة الوحيدة للتخلص من هذا الإحساس ، والشعور بالانتماء ، هي أن يتحول إلى مشارك في العرض . لكن المشاركة في العرض مشاركة حقيقية سوف تمنعه أو تعوقه عن الرؤية الجمالية الموضوعية . وليس هناك مَخْرج من هذا المأزق النقدى ، أو هذه الدائرة النقدية المقفلة .

إن المسرح الإيرانى العلمانى يمتلك فى تقاليد التمثيل والعرض الخاصة بالتعزية ، تراثًا مسرحيًا عظيمًا واضح المعالم ، عليه أن يستفيد منه . وهو فى هذا أسعد حظًا من المسرح الغربى الذى تهيمن عليه الطبيعية . إن أسلوب التمثيل الطبيعى يقوم على فكرة وحيدة ساذجة ، هى التقمُّص الوجدانى - تقمص الممثل للشخصية الدرامية ، وتقمص الجمهور عاطفيًا لمشاعر هذه الشخصية . وقد انتشر أسلوب التمثيل الطبيعى هذا فى العالم أجمع من خلال الأفلام السينمائية والدراما التليفزيونية ، ولا يزال يهيمن على المسرح البرجوازى . ويستطيع المسرح الإيرانى التصدى لهذا التيار الطبيعى ، إذا استعان بتراثه التمثيلى الأصيل . ورغم أن هذه المحاولة قد تسفر عن نزع الصبغة الدينية عن هذا التراث ، إذ قد تتطلب التعامل معه تعاملاً علمانيًا ، إلا أنها أيضًا قد تضمن استمرار المسرح الدينى فى مكانه المشروع ، وتحميه من غزو الأسلوب الطبيعى الغريب .

لقد تناولتُ عروض التعزية فى هذه الدراسة ، باعتبارها نموذجًا للتفاعل فى عملية خلق الدلالة عن طريق الرمز . وفى تحليل هذا النموذج ، استخدمت اصطلاحات قديمة لا تناسب هذا النوع من التحليل (مثل مخرج ، وممثل ، وخشبة المسرح ، وجمهور أو متفرج) . وعذرى فى هذا أن هذه المصطلحات هى الوحيدة المتاحة .

لذلك ؛ أرجو ألا يفسّر القارئ هذه المصطلحات القديمة التى استخدمها فى هذه الدراسة بصورة حرفية ، بل أن يفهمها بصورة تقريبية . ومن الواضح أننا

نحتاج إلى نحت مصطلحات جديدة عند التعرض للتعزية . وفى هذا يكمن تفردها بين فنون العرض التراثية القديمة التى مازالت تحيا بيننا .

إن إيران تقدم فرصة فريدة لدراسة التقاليد المسرحية لعروض التعزية ، والاستفادة منها فى إصلاح مسار المسرح الإيرانى ، وإصلاح مسار المسرح عمومًا؛ وهو الهم الأول الذى يشغل قلوب وعقول كل المجددين المعاصرين فى حقل العمل المسرحى .

هوامش المقدمة :

(١) حول ظاهرة التعزية الإيرانية بالعربية انظر :

(أ) د. محمد عزيزة ، **الإسلام والمسرح** ، ترجمة د. رفيق الصبان ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧١ .

(ب) د. حسين مجيب المصرى ، **الأدب الشعبى المقارن** ، مكتبة الأنجلو القاهرة ١٩٨٠ .

(جـ) د. محمد السعيد عبد المؤمن ، **التجربة الإسلامية فى المسرح الإيرانى** ، مكتبة رأفت بجامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٨٢ .

(د) هناك أيضًا رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان **تعازى الحسين** بالمعهد العالى للنقد الفنى ، للباحث محمد فتحى التهامى ، تقدم تلخيصًا مختصرًا لملامح الفكر الشيعى ، وإن جانبها التوفيق والصواب فى مناقشة عروض التعزية .

(٢)

(أ) استخدمت د. هدى وصفى المنهج السيميوطيقى فى تحليل مسرحية **الأستاذ** لسعد الدين وهبة فى مجلة **فصول** ، المجلد الأول - العدد الثالث - أبريل ١٩٨١ - وهى تتناول النص المنشور دون العرض .

(ب) وقام حـازم شحاتة بـتجريـب هذا المنـهج فى تحلـيل أحد الـعروض المسرحية المصرية الحديثة ، هو عرض الشاطر حسن فى دورية المسرح - العدد الثـالث - ١٩٨٧ ، وتخـطّى التحلـيل إلى التـقييم فـجانَبه الصواب فى رأيى .

(جـ) ولكـاتبة هــذه المقدمة دراسـة تحليلـيـة علامـية (سيميـوطيقيــة) لمسرحية الفرافير ليوسف إدريس فى مجلة أدب ونقد الشهرية - عدد ديسمـبر ١٩٨٧ - وهــى دراسة تتـناول النـص المنشـور بعيـداً عن العرض .

(د) أما الدراسات التطبيـقية المتاحة باللغات الأجنبية فـهى جد قليلة ، إذا قُورنت بالدراسات والأبحاث النظرية والتـنظيرية . ففى مجلد ضخم صدر حديثًا بـعنوان سيميوطيـقا الدراما والمسرح علـى سبيل المـثال (ويحوى دراسات بـاللغات الإنجليزية والـفرنسية والألمانيـة) ، نلمس هذا التفـاوت بشدة سواء فى محـتويات الكتاب أو فـى البيبلوجـرافيا المستفيضة الملحقة به . انظر :

Herta Schmid and Aloysius Van Keseteren (eds.) *Semiotics of Drama and Theatre, Linguistic Literary Studies in Eastern Europe* (LLSEE), Vol, 10 John Benjamins Pub. Co . Amesterdam Philadelphia 1984 .

(٣) انظر «ثبت المصطلحات» الملحق بكتاب أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة : مدخل إلى الـسيميوطيقا ، إشراف سيـزا قاسم ونصر حـامد أبو زيد، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص - ٣٥٥ .

(٤) حول وصـف العلامـة الميتـا - مسرحيـة ، والفرق بـينهـا وبين العـلامة المسرحيـة الرمزية والواقعيـة (أى الإشارية) ، انظر : د. نهاد صـليحة ، «الفرافير بين الرمزية والميتا ثيتر (الميتامسرح) : قراءة سيميولوجية فى نص درامى» ، مجلة أدب ونقد - ديسمبر - ١٩٨٧ .

هوامش الترجمة :

(١) انظر :

Sir Lewis Pelly , *The Miracle Play of Hasan and Husainn* ,
London, Wm . Allen / 1879 .

(٢) إننى أستخدم تعبير «فضاء الخطاب المسرحى» بنفس المعنى الذى يقصده علماء اللغة حين يتحدثون عن «الاتصال» ، أو موقف التواصل (communicative Situation) . ففضاء الخطاب المسرحى ، أو (Speech - realm) هو فضاء رمزى تتم فيه عملية اتصالية تقوم على التفاعل .

(٣) انظر :

Roland Barthes, *S/Z*, New York, Hill and Wang, 1974.

دراسات عن

التجريب في المسرح البولندي

ليلة افتتاح مسرحية

« فيلوبولى ، فيلوبولى »

(ل. تاداووش كانتور)

يوليوش كيدريانسكى

المقدمة :

تاداووش كانتور [١٩١٥ - ١٩٩٠]:

بدأ (كانتور) رسامًا ومصممًا للمناظـر المسرحية فى مسرح «تياتر ستارى» ، بمدينة (كراكـوف) ببولندا ، حيث اشتهر بـتصميماته المسرحيـة الفذة ، خاصة لمسرحية السيد (لكـورنّى) ومسرحية هاملـت (لشكسبير) ، لكنه بعـد عـشرة أعـــوام (من ١٩٤٥-١٩٥٥) قـرر أن يتحول إلـى الإخراج ، فأسَّس مـسرحًا تجريبيًا أسماه «كريكوت -٢» (Cricot-2) واستمر يعمل معه بانتظام حتى نهاية عمره .

وقد بدأ (كـانتور) نشـاطه الإخراجى الـتجريبـى بسلسـلة من المسـرحيات السريالية للكاتب البولندى **ستانيسلاف إجناتسى فيتكيفيتش** (١٨٨٥-١٩٣٩) ، مثل **الأخطبوط** (١٩٥٧) ، وفى **منزل ريفى صغير** (١٩٦١) ، **والمجنون والراهبة** (١٩٦٣) ، **وفرخة الـغيط** (١٩٦٧) **والجميلات والقبيحات** (١٩٧٣) . وقـد ساهمت هذه المسرحيات فى بلورة رؤية (كانتـور) للمسرح وفى تطوير تقنياته ، فتـحول فى المـرحلة الـتاليـة من أعـماله إلـى صياغـة نصوص عـروضه - أو سيناريوهـاتها بمعنى أصح - بنفـسه ، وبرزت فى أعماله تيـمات الدمار والموت والعنف ، واعـتمدت على التـشكيل المرئى والمـايم بصورة مكثفـة ، ووظفت

• ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .

بعض ملامح مسرح «الواقعة الحية» أو «الهابِننج» ، واتجهت إلى إشراك المتفرج فى العرض المسرحى .

وقد قام (كانتور) بتدوين نظرية عن المسرح فى عدد من النصوص التى نُشرت فى كتاب يحمل عنوان : **مسرح الموت** ، تُرجم إلى الفرنسية عام ١٩٧٦، ونُشر بالإيطالية عام ١٩٧٩ . وتزامن هذا الكتاب مع ازدياد هيمنة فكرة الموت على أعمال (كانتور) ، ومع اتجاهه إلى السيرة الذاتية ، وتداعيات الماضى والذاكرة . ويتضح هذا فى مسرحية **الطبقة الفانية** ، التى حققت شهرة عالمية عام ١٩٧٥ ، ثم مسرحية : **فيلوبولى ، فيلوبولى** (وفيلوبولى هو اسم قريته) عام ١٩٨٠ ، ومسرحية **فليَمُت الفنانون** عام ١٩٨٥ ، وآخر مسرحياته : **لن أعود أبداً** عام ١٩٨٨ ، **واليوم عيد ميلادى** عام ١٩٩٠ ، التى عُرضت عام ١٩٩١ بعد موته .

الترجمة :

منذ ثمانية عشر شهراً قابلت (تاداووش كانتور) فى مدينة (كوجنيتسى) على شبه جزيرة (هل) ، وأخبرنى آنذاك أن لديه مشروعين لمسرحيتين جديدتين، سيسعى من خلالهما لتطوير البرنامج الفنى والفلسفى الذى وضعه لفرقته ، ذلك البرنامج الذى تجلى فى صورة ملهمة موحية فى مسرحيته السابقة ، **الطبقة الفانية** . لكنه أضاف : إن الفكرة ما زالت غائمة فى ذهنه .

كان حديثه مثيراً للغاية ، يفصح فى ثناياه عن العملية الإبداعية ، التى تتبلور من خلالها رؤية جديدة فى خيال الفنان ، وتكتسب شكلها الفنى ، كما يفصح عن المعاناة والصعوبات ، ولحظات الحيرة والتردد ، التى تصاحب ميلاد العمل الفنى .

كان (كانتور) قد وَقَّع عقداً بالعمل مع فرقته فى مدينة فلورنسا لمدة عامين،

وجاء لقاؤنا هذا بينما كانت الفرقة تستعد لشد الرحال إلى مسقط رأس (دانتي).

ثم كان لنا لقاء فى (كراكوف) قبل سفره ، وأدركت من حديثه هذه المرة مدى التطور الذى قد طرأ على رؤيته المبدئية لمشروعه المسرحى . وكانت أبرز سمات هذا التطور هو تكثيفه الشديد للرؤية الأولى ، الذى تجلى فى إدماجه للمسرحيتين المزمعتين فى عمل واحد . وهكذا جاء مشروع التجربة المسرحية الجديدة جماعًا من عناصر ومقاطع من الرؤيتين الفنيتين السابقتين ، ثم انتظامهما جميعًا فى رؤية جديدة متجانسة . كان سيناريو التجربة المسرحية الجديدة التى سيقوم بها فى (فلورنسا) قد اكتمل فى ذهنه تمامًا ، فاستطاع أن يبدأ التدريبات فى (كراكوف) قبل شهر كامل من سفره مع الفرقة .

وفى مدينة (فلورنسا) ، فى ديسمبر عام ١٩٧٩ ، أُتيحت لى الفرصة لأرى المكان الذى أعده مجلس المدينة بالاشتراك مع مسرح «تياترو ريچيونالى توسكانو» (وهما أصحاب الدعوة) ، لاستقبال (كانتور) وفرقته وتجربتهم المسرحية على مدى عامين . رأيت كنيسة قديمة يعود طرازها إلى العصور الوسطى ، لم تعد تُقام بها الصلوات والطقوس ، وقيل لى إنها ستُوضع تحت أمر (كانتور) وفرقته. ولم يكن هذا المبنى الجميل الذى يقع فى ٢٥ شارع سانتا ماريا قد تم تأثيثه فى الداخل على الوجه الأكمل بعد .

وفى المرحلة الأولى من العمل ، واجه (كانتور) مشاكل عديدة يتعلق معظمها بالتنظيم والإدارة ، فقد أثار وصول (كانتور) إلى إيطاليا اهتمامًا كبيرًا فى الأوساط المسرحية الأوروبية ، وتدفقت الخطابات والدعوات والعروض على مقر الفرقة . وإلى جانب عمله الشاق فى إعداد تجربته المسرحية ، التى لم تكن تفاصيلها قد تبلورت بعد ، وإن اتضحت خطوطها الرئيسية ، كان على (كانتور) أن يفتتح مركز المسرح فى المدينة ، الذى اجتذب أعدادًا كبيرة من

الشباب المتحمس، وأن يلقى المحاضرات هناك ، ويشرف على التدريبات المعملية . كان (كانتور) يتولى بنفسه الإشراف على كل التفاصيل عمومًا ، وحين حاول اختيار بعض المساعدين وجد المهمة أصعب مما تصور .

لكن (كانتور) تمكن - رغم ذلك - من استكمال تخطيط المتتاليات الثلاث الأولى من تجربته ، وشاهدتها في ديسمبر من نفس العام . كانت عبارة عن ثلاثة مشاهد تتشكَّل من خطوط أوليَّة عامة ، لكنها اكتسبت على مر الأيام . ومع استمرار التدريبات ، ملامحها التفصيلية وطاقتها التعبيرية القوية . وقد أفصحت هذه المشاهد بصورة عامة ، وبمساعدة شروح (كانتور) ، عن الرؤية الكُلّية المثيرة للعرض ، وإن ظلت هذه الرؤية الكُلّية غامضة في بعض جوانبها. لكن (كانتور) حذرنا أن التغيير أمر وارد ، وأن ثَمَّة تغييرات هامة قد تطرأ على أجزاء من سيناريو العرض ، وهي تغييرات قد تفرضها حقيقة العرض المجسدة التي لا تتخلَّق وتتشكَّل إلا من خلال التدريبات .

لم يكن (كانتور) في هذه المرحلة قد استقر بعد على اسم لتجربته ؛ ويُقال إنه في تجربته السابقة أيضًا لم يستقر على اسم الطبقة الفانية عنوانًا لها إلا في البروفة الأخيرة . لكن ماذا يهم الاسم ؟ لقد كان الإطار المرجعي للتجربة الحالية واضحًا : كان طفولة (كانتور) ، بتجاربها وذكرياته عنها وعن حياته الأسرية. فالعرض استدعاء لأحداث غاربة ، وشخصيات رحلت ، من خلال صورة فوتوغرافية قديمة باهتة . ورغم ما ينطوي عليه هذا القول من مفارقة ، فقد أضفَت هذه السمة الخاصة ، الشخصية ، على المسرحية بعدًا إنسانيًا عامًا، أفسح المجال لعدد كبير من التفسيرات المختلفة . وهكذا جمع العرض بين خاصيَّة الانغلاق أو العزلة ، وبين خاصيَّة الانفتاح على التجربة البشرية ، واستطاع كل فرد منا أن يدرك من خلاله الجوانب المأسوية والكوميدية في حياته الخاصة ، وأن يعايش آلام القلب وعذاباته ، وأن يشعر بوطأة صليبه ؛ فكل منا يحمل صليبًا ، وكل منا مصيره الموت .

* * *

اتفق وصول (كانتور) إلى (فلورنسا) مع ظهور الترجمة الإيطالية لنصوصه النظرية . كانت الترجمة الفرنسية لهذه النصوص قد صدرت فى (لوزان) منذ ثلاث سنوات تحت عنوان : مسرح الموت (**Le Theatre de la mort**) ، وتلتها الترجمة الإيطالية تحت نفس العنوان . وهكذا تمكّن المشاهد الإيطالى من التعرُّف على نظريات (كانتور) الأساسية فى فن المسرح ، قبل التعرُّض لتجربته المسرحية التى أطلق عليها فى نهاية الأمر اسم : **فيلوبولى ، فيلوبولى .**

لكن المشاهد الإيطالى لم يكن فى الواقع يحتاج لأيَّة مقدمات أو شروح حتى يفهم العرض ، فقد خلا العرض إلا من بضع كلمات من اللغة البولندية، وكان واضحًا مفهومًا لا يلتبس على فهم أحد . وسأحاول أن أصف هنا بقدر ما أستطيع مسار العرض ووقائعه .

يظهر مؤلف العرض فى البداية على مسرح دائرى مفتوح ، ويوحى المنظر المسرحى البسيط داخل الحلبة بذكرى حجرة عرفها فى طفولته . ويصف (كانتور) هذه الحجرة فى سيناريو العرض بأنها حجرة **«أعيد ترتيبها دائمًا ، لكنها تموت فى يدى المرة تلو المرة»** . ويقوم المؤلف هنا بدور قائد الأوركسترا الذى يقود معزوفة العرض ، فيحدد مجرى الأحداث ، ويوزع الأفعال بين الممثلين ؛ فهو يلعب دور الخالق الذى يستحضرهم من العدم ، فيأمر الموتى بالعودة إلى الحياة لحظة ، ثم يقرر بعد ذلك متى ينفيهم مرة أخرى خارج عالمنا القاسى . ولا يغادر (كانتور) خشبة المسرح طوال العرض ؛ فدوره التمثيلى هنا لا يقل أهمية عن دوره فى مسرحية **الطبقة الفانية** ، ويمثل نقطة رئيسية فى العرض .

تبدأ الأحداث المسرحية بإشارة من (كانتور) ، وتجمع فى البداية بين الكوميديا والدراما الجادة والمحاكاة الساخرة للدراما الجادة ، ثم تنتقل فى النهاية إلى الواقعية الصريحة ، وتتحول إلى مأساة عميقة التأثير . وتتشكل هذه الأحداث من محاولات الشخصيات ، الذين يمثلون أفراد عائلة ماتت منذ زمن بعيد ، استحضار الماضى . وفى كل حالة ، يبدو لنا وكأن الهدف الوحيد من

استعادة الماضى هو إثبات أنه لا يختلف عن ماضى الآخرين أو حاضرهم ، بل ولا عن مستقبلهم؛ فإذا تشابه الماضى والحاضر والمستقبل لدى البشر جميعًا ، فما جدوى الذكرى إذن ؟

وتتضمن قائمة الشخصيات - أى أفراد العائلة الفانية - شخصية الأخ ، وهو أخو الجدة ، ويعمل قسيسًا ، ويُشار إليه بلقب «العم» . وحين يعود هذا الأخ إلى الحياة ، يتزوج من «الأب - الجندى» (!) ، الذى يُبعث بدوره ، لكنه ما إن يتزوج حتى يترك زوجته الجديدة التى تُدْعى «الأم» (!) فور مراسم الزواج ليذهب إلى الحرب . وتشتمل القائمة أيضًا على عَمَّين فكاهيين ، وعَمٍّ مأسوى ، ينتهى به الحال إلى المنفى ، إلى جانب عَمَّتَين ، إحداهما مصابة بخلل عقلى واضح ، وهناك أيضًا مجموعة من الجنود .

وتصاحب التراتيل الدينية أحداث المسرحية ، الجاد منها والهزلى ؛ وفى بعض الأحيان يتردد المارش العسكرى المعروف باسم : **«كتيبة المشاه الرمادية»** ، فيساهم فى إذكاء جوٍّ ينذر بالخراب المحتوم .

وتتضمن مشاهد المسرحية مشهد حمل الصليب ، ومشهداً واقعيًا للصلب. وبعد أن نعايش آلام الصلب ومهانته ، نصل فى النهاية إلى العشاء الأخير ، الذى تعود الشخصيات بعده إلى عالم الموتى ، بينما نظل نحن المتفرجين فى حالة من الصدمة والذهول فترة ، قبل أن نتمالك أنفسنا لنُحيِّى الممثلين على جهدهم ، ولنشكرهم لأنهم قدموا لنا صورة لماضينا ، وحياتنا ، وأيضًا موتنا . فالعائلة التى تصوِّرها المسرحية ، ليست فقط **«عائلة كانتور البشعة»** ، بل هى أيضًا العائلة الإنسانية فى كل زمان ومكان . ومصير هذه العائلة الذى **«يتكرر دائمًا بصورة مُحرِجَة»** (كما يصفه كانتور فى سيناريو العرض) هو مصير البشرية جمعاء ، ويجسِّد لنا فى صورة تبعث على الرهبة وضع الإنسان المؤلم فى الكون .

أما العنوان : فيلوبولى ، فيلوبولى ، الذى قد يحمل رنَّة غريبة فى آذان المستمعين الأجانب ، فلا يعدو أن يكون تكراراً لاسم القرية التى ولد بها (كانتور) ، وتقع فى مكان ما بالقرب من مدينة (تارنوف) .

ومما لا شك فيه أن (كانتور) قد استلهم فى هذه المسرحية أعمال الأدباء : (فيتكاسى) ، و(شولتز) ، و(جومبروفيتش) فى الحقبتين الماضيتين . لكنها تظل رغم ذلك إبداعًا مبتكراً خالصًا يحمل بصمة شخصية (كانتور) المميزة . وإننى على يقين من أن فرقة «كريكوت - ٢» لم تكن لتظهر فى بلد آخر غير بولندا، أو أن تولد على أيدى فنان لم يشارك فى التجربة الدرامية البولندية . ومن الحقائق الجلية أيضًا (وإن لم يدركها المتفرجون) ، أن امتزاج تجربة المسرح البولندى بحساسية (كانتور) الخاصة - ولا أقصد فقط حساسيته الفنية - كان له أكبر الأثر فى نجاح هذه الفرقة وجعلها محط الأنظار . فهذا الامتزاج هو المغناطيس الذى يجذب المتفرجين من جميع أنحاء العالم إلى مسرح «كريكوت -٢» ، ويفسر لنا شعبيته المذهلة .

* * *

كان من المقرر تقديم عرض افتتاح المسرحية فى (فلورنسا) فى ٢٠ يونيو ١٩٨٠ ، لكنه تأخر ثلاثة أيام تحت إلحاح عدد كبير من النقاد المسرحيين المشاركين فى المؤتمر العالمى للمسرح فى روما ، ولم يكن قد أنهى جلساته حتى اليوم المقرر للافتتاح .

وأخيراً جاء اليوم العظيم ، أو المساء العظيم بمعنى أصح ؛ وكان الافتتاح يوم ٢٣ يونيو فى التاسعة والنصف مساءً . لم أكن قد علمت بتأخير موعد الافتتاح ، فوصلت إلى (فلورنسا) فى ١٩ يونيو ، وكنت فى هذا سعيد الحظ، فقد تمكَّنت من حضور البروفات النهائية . وخلال هذه الأيام الثلاثة السابقة

على الافتتاح لم يسترح (كانتور) قط ، بل استغل هذا الوقت فى إضافة بعض اللمسات النهائية إلى العرض . أضف إلى ذلك أن (كانتور) اعتاد أن يستمر فى البروفات بعد الافتتاح ؛ فهو يشعر دائمًا أن العرض المسرحى لا يكتمل أبداً أو يصل إلى صورة نهائية. لذا، قد ينفق شهوراً بعد الافتتاح - بل وربما أعوامًا - فى تحسين العرض وتجويده . هكذا فعل من قبل مع عرض الطبقة الفانية ، وهكذا سيفعل دون شك مع عرضه الجديد فيلوبولى ، فيلوبولى .

وحين حل مساء ٢٣ يونيو ، كانت الكنيسة السابقة فى ٢٥ شارع سانتا ماريا قد استعدت لاستقبال ضيوفها ، وتدفقت صفوة نقاد المسرح فى إيطاليا وأوروبا على المسرح . وقد نجحت المسرحية نجاحًا ساحقًا . إننى أكتب هذه الكلمات قبل أن أتمكن من قراءة «الريفيوهات» الصحفية عن المسرحية ؛ لكننى على ثقة أن الجمهور البولندى سيطَّلع عليها فى القريب العاجل ولن يخيب ظنه. كل ما أستطيع أن أؤكده الآن ، هو أن المسرحية قوبلتْ بالتصفيق الحاد والهتاف المستمر . وهكذا جنى (كانتور) وممثلوه ثمرة شهور الجهد والعمل اليومى الشاق، وبدا الرضى على وجوههم ، وعلى وجوه كل مَنْ ساهم فى هذا العمل وفى تحقيق هذا النجاح .

ويصعب على الناقد فى هذا النوع من العروض تقييم أداء الممثلين كل على حدة . فالعرض لا يفرق أو يميز بين الأدوار الهامة والأدوار الثانوية ، كما يحدث فى المسرح التقليدى ، ولا يمكن الاستغناء عن أى من الممثلين هنا ؛ فكلهم ضروريون للعرض دون استثناء ، وكلهم عناصر أساسية تعمل فى تناغم لتكوِّن وحدة عضوية كلِّية هى العرض . إن مجموعة الجنود الصامتة تؤدى هنا وظيفة هامة ، وتتحمل مسئولية ، وتنفِّذ مهامَ أدائية وتمثيلية شاقة بحيث لا يمكننا وصفها بأنها مجموعة من «الكومبارس» . ولكن لأنها مجموعة صامتة، استطاع (كانتور) أن يستخدم عدداً من طلبته فى مركز المسرح للقيام بهذه

الأدوار ؛ وكان هؤلاء : (مارتسيا لـوريجا) وهى فتاة إيطالية جميـلة قبلت فى إخلاص وتـفانٍ أن تتـحول إلى أحـد المُجنَّدين المجـهولين ، و(جـان - مارى باروت) ، و(لويجـى أريينى) ، و(جيوفان باتـيستا ستورتى) ، و(لـوريانو دللا روكّا) .

وفى اتساق مع تشبيهنا (لكانتور) بـأنه قائد للأوركسترا ، نستطيع أن نصف أداء مجمـوعة الممثلين الـبولنديين بأنـه كان معزوفة مـوسيقية رائعـة حقًا ذلك المساء، اشترك فى أدائها : (ستانيسلاف ريخلتسكى) فى دور القسيس ، و(ماريا كانتور) فـى دور العمة المجنونة (مـانكا) ، ثم فى دور الحاخـام ، و(فاتسلاف يانتسكى) ، و(لـيسلاف يانتسكى) فى دورى العـم (كارول) والعم (أوليك) ، وماريا كراشيـتسكا فى دور العم المنـفى ، و(تيريزا فيلمـنشكا) فى دور الأم ، و(أندريـجى فيلـمنشـكى) فى دور الأب ، وأخـيرًا وليس آخـرًا (ميروسـلافا ريخلتـسكا) التى لعبت دورى رسـول الموت ، وأرملة المصور الفـوتوغرافى ، و(إيفا يانـتسكا) فى دور العمة (يـوجكا) ، وكذلك (يان كشيـاجيك) فى دور الجدة ، والصغـير (لخ ستالجرت) فى دور (أداشـى) ، ويعنى بالبـولندية (آدم الصغير). لقد استحق هؤلاء جميعًا التحية الحارة التى أغدقها الجمهور عليهم .

* * *

وبعد العرض ، أعدت فرقة «كريكوت-٢» مفاجأة مثيرة للنقاد والجمهور ، عبـارة عن معرض مـن الصور والمـلصقات ، والإعـلانات والمنـاظر المسرحـية والمقالات الـنقدية التـى تتعرض لتاريـخ الفرقة ، وتسـجل رحلاتها فـى البلاد المختلفة، وترصد مـسيرتها الفنية . وتوزَّعت المعروضات فـى الحجرات الجانبية لهذه الكنيسة القديمة الجميلة فـى شارع سانتا ماريا . وكانت أكثر الحجرات إثارة للاهتمام والتعلـيقات حجرتان خُصِّصتا لعروض (كانتور) السـرِّية ، التى قدمها أثناء الحرب العـالمية الثانية ، وأثنـاء الاحتلال النازى لبولنـدا ، وخاصة عرض

بالادينا عن نص (ليوليوشى سـلوفاتسكي) ، وعرض عودة أوديسيوس ، عن نص (لستانسلاف فسبيانسكى) . غَطَّت صور هذين العرضين جدران الحجرتين، وكانت صوراً قديمة ، تعود إلى فترة الاحتلال النازى ، حين كان هذا النوع من النشاط الفنى يدخل تحت باب المقـاومة ، وكانت عقوبته الإعدام . لهذا أثارت هاتان الحجرتـان اهتمامًا خاصًا بين الحضور ، واسـتدعتا إلى مخيلـتى ذكريات ليال بـعيدة - ليالى افـتتاح هذه العروض السـرّية ، بكل ما اكـتنفها من مـعاناة ومخاطر . وما أبعد اليوم عن الأمس !

لن أعود أبدًا

نهاية طريق طويل . أم بداية جديدة ؟

يان كلوسوفسكى

تحتل أحدث مسرحيات (كانتور) ، لن أعود أبدًا ، مكانًا متميزًا فى إبداعات هذا المؤلف . ولنقرأ أولاً ما قاله عنها :

«إن كل ما فعلته فى مجال الفن كان ترجمة لموقفى من الأحداث الدائرة حولى ، وللأوضاع التى عشتها ، ولمخاوفى ، وإيمانى بأشياء بعينها لا يمكن تبديلها ، وأيضًا لكل شكوكى وآمالى . وفى سبيل التعبير عن كل هذا ، ومن أجل نفسى وخلاصى ، فقد أبدعت مفهومًا جديدًا للحقيقة يرفض فكرة الوهم، باعتبارها الطرف المقابل الذى لا يمكننا تعريف الحقيقة دونه ، ويرفض بالتبعية السياسات والممارسات التى تُعرف بالطبيعية فى المسرح .

ورغم ذلك ، فقد وصلت أخيرًا فى مسيرتى الإبداعية إلى اللحظة التى أتصور أنها تلخيصها وخلاصتها : كيف كانت حقًا هذه المسيرة ؟ وما الذى فعلته حقًا فى سبيل التعبير عن هذا المفهوم الخاص للحقيقة ؟ وهل كان يكفى ؟

لم أكن وحدى فى هذه التساؤلات ، كان هناك الآخرون .. الممثلون . عدت ، وعادوا معى إلى مقاعد الدرس .

فهمت أن لحظة النصر قد حانت ، لكنها ، للأسف ، لن تأتى سوى خارج عالمنا هذا - عالم الواقع ؛ وتعلمت أن أدلف إلى المسرح لا كحارس لقلعة حاولت أن أحميها من سبّة الزيف و «التمثيل» ، بل كائنًا حقيقيًا ...

• ترجمة : نهاد صليحة .

وفهمت أيضًا أن علىّ أن أطرح أمام الناس علانية ما قد يعدُّه الفرد خاصًا وحميميًا، وما قد ينطوى على أرفع القيم وإن بدا للعالم تافهًا يثير السخرية» .

وفى هذه المقدمة للمسرحية ، قال (كانتور) كل ما يمكن قوله عن هدفه الحيوى في كتابة هذه المسرحية ، أو ، بمعنى أصح ، عن القرار المصيرى الذى كان القاعدة التى انطلقت منها - القرار بألا يكتفى بكتابة مسرحية عن نفسه كما فعل من قبل فى مسرحية فيلوبولى ، بل أن يضع نفسه أيضًا - بشخصه - على خشبة المسرح . كان القرار بأن يكون المؤلف والممثل ، لكن . . . دون أن يمثل . كان القرار بأن يكون نفسه دون تمثيل على خشبة المسرح . ربما لهذا ، وصف (كانتور) المسرحية بأنها انتصاره الأخير ، والتجسُّد الأقصى للحقيقة ، التى يحتل فيها الوجود الحقيقى مكان الخيال المسرحى . فالمؤلف/ بطل المسرحية هنا لا يتقمّص دوره كممثل ، بل يظهر كما هو فى الحقيقة على خشبة المسرح .

وإذا تأملنا قرار (كانتور) هذا فى ضوء ممارساته المسرحية السابقة ونظريته عن المسرح ، فسوف ندرك أن هذا القرار يمثل نقلة جذرية حقيقية فى نظرته إلى المسرح . لقد كان الهدف من حضوره على خشبة المسرح فى المسرحيات السابقة، بل وتدخُّله فى سير الأحداث ، هو كسر الإيهام ، وتذكير المتفرجين بألا يتابعوا «القصة» ، كما يتابعونها فى المسرح التقليدى ، بل أن يتأملوا العمل الفنى كعمل يقدمه مؤلفه . لكنه فى هذه المسرحية قد قلب الأمور رأسًا على عقب ، وبدلاً من المباراة أو الصراع بين الوهم والحقيقة ، الذى كان يمثل القاعدة الجمالية التى ارتكزت عليها كل أعماله السابقة ، وجدنا هنا توحُّدًا كاملاً بين المؤلف وبين عمله .

لقد كتب (كانتور) هذه المسرحية عن نفسه ، لكنها رغم ذلك ليست سيرة ذاتية ، أو اعترافًا ، أو مذكرات صيغت فى قالب درامى . قد يصفها البعض بأنها خطوة إلى الوراء فى مسيرته الإبداعية ، وعودة إلى مرحلة المسرح السرى

أثناء الحرب العالمية الثانية حين قدم مسرحية (ستانيسلاف فيسبيانسكى) عودة أوديسيوس عام ١٩٤٤ . لكن هذه المسرحية فى الحقيقة هى عرض وتلخيص لمسيرته الإبداعية عبر ٤٠ عامًا ، وهو عرض يتسم بطابع التفرد الشديد .

لقد جمع (كانتور) فى هذا العرض شذرات وشخصيات من عروضه السابقة ، تحولت بفعل الزمن إلى ذكريات باهتة ، أو لمحات نتذكرها حين نقلب الصور الفوتوغرافية القديمة الماحلة . فها هو (أوديسيوس) يعود إلينا فى عرض (١٩٤٤) ويدخل المسرح وخلفه طابور من الشخصيات من مسرحية فرخة الغيط (١٩٦٩) ، ومن مسرحية الفتيات الرشيقات والقرود ذوو الشعر الغزير (١٩٧١) ، ومن الطبقة الفانية (١٩٧٥) ، ومن فيلوبولى (١٩٨٠) ، ومن فليَمُت الفنانون (١٩٨٥) . وهكذا نشهد اجتماع شمل الموتى مع الأحياء ؛ وهكذا نشهد لقاء الفنان مع الشخصيات التى حَمِلَ بها وشكَّلها . ويسرى القول أيضًا على المهمات والآلات المسرحية ؛ فها هو القوس الذى رأيناه من قبل فى مسرحية عودة أوديسيوس ، وها هى آلات التعذيب التى شاهدناها فى فليمت الفنانون . ووسط كل هذا ، وهؤلاء ، يجلس (كانتور) ، بقبعته السوداء ، وقد ربط حول عنقه الإيشارب الأسود الذى لا يفارقه ، وتتماوج الشخصيات والأشياء حوله - حطام عروضه الماضية . وطوال العرض تقريبًا نراه يسند يده على شىء جديد صُنع خصيصًا لهذا العرض ؛ وهذا الشىء هو نعش ستُزفّ إليه عروسه الخشبية فى النهاية .

وكالعادة فى كل عروض (كانتور) السابقة ، يحدد هذا الشىء - أو التكوين الجمادى المهيمن - المشكلة المحورية فى العرض . هكذا كان الحال مع «المهد» فى مسرحية الطبقة الفانية ، ومع «فراش القس» فى فيلوبولى . وغنّى عن القول ، أن «النعش» هنا يرمز إلى الموت دون مُوارَبة .

لقد أطلق (كانتور) على هذه المسرحية لقب «الهدية الأخيرة» ؛ لكن الموت

هنا يختلف عن الموت فى مسرحياته السابقة . فالموت فى **لن أعود أبدًا** ليس مجرد فكرة عامة ، وليس مفهومًا إنسانيًا عالميًا ، أو المصير الواحد الذى يشترك فيه البشر جميعًا . إنه الموت وقد تقلَّصت أبعاده إلى حدود حياة فرد واحد بعينه ، فأصبح تعبيرًا مجسَّدًا لتسلُّط فكرة الموت على هذا الفرد ، ولرعبه الشخصى منه، وانبهاره به ، واحتجاجه عليه . لقد تمكن (كانتور) بشجاعة نادرة من تحويل الخاص الحميمى إلى العام العلنى ، وهى شجاعة لا تمتلكها إلا ندرة قليلة . قد يستطيع الكثيرون الحديث عن الموت عامة . . . لكن ليس عن موتهم هم بكل حميميته وخصوصيته .

وفى هذا الإطار ، تبدو الفكرة القديمة التى يستلهمها (كانتور) ، والتى تعقد تقابلاً بين الحب والموت ، أقل أهمية من السياق التاريخى . فالسياق التاريخى هو الذى يعطى المسرحية بُعدها النهائى ؛ لقد قال (كانتور) ، فى المقدمة : «**إن كل ما فعلته فى مجال الفن لم يكن سوى انعكاس لموقفى من الأحداث الدائرة حولى**» . وقد شكلت هذه الأحداث السياق التاريخى للمسرحية ، وتبدَّت فى صورة جروتسكية فى رقصة التانجو التى يؤديها قسيس مسيحى وحاخام يهودى، وتبدَّت فى موسيقى مارش العرض العسكرى ، التى يعزفها فريق شبحى من عازفى الكمان ، يرتدون قبعات الجنود الألمان وأحذيتهم المميزة ، ويتسلحون بآلات كمان معدنية ، كما تجسَّدت فى الأغنية الدينية اليهودية ، التى تغنيها المجموعة وهى فى طريقها إلى غرف الإعدام بالغاز ، وكذلك فى مشهد الإعدام الجماعى ، الذى ينتهى بتغطية كل شىء ، وكل إنسان على المسرح ، بالملاءات السوداء .

ورغم صبغتها الشخصية الخاصة ، تنتمى هذه المسرحية بصورة وثيقة إلى عالمنا المعاصر ، ربما أكثر من أيَّة مسرحية سابقة (لكانتور) . كما إنها أيضًا تحتل مكانة خاصة بالنسبة له ، باعتبارها تلخيصًا لمسيرته الفنية كلها ، ولهذا نجده يغيِّرها ويعدلها بين الحين والآخر ، وبصورة دائمة . فقد افتُتحت فى(ميلانو)

فى ٢٣ أبريل عام ١٩٨٨ ، ثم عُرضت بـعد ذلك فى شكل مُعدَّل فى ٢٠ مايو من نفس العام فى (برلين الغربية) . وحين عرضت فى (نيويورك) فى يوليو من نفس العـام وجـدنا تغييرات أخـرى ، فلـم يظهر (كانتور) مـع الـنعش فـى هـذا العرض . وحين عُرضت أخيرًا فى (باريس) ، فى إطار مهرجان الخريف، كانت هنـاك تعديلات جديدة . لـهذا يصعب على المـرء أن يتخيل شكـلاً نهائيًا للمسرحية ، ويصبح السؤال : هل سيكون لها شكل نهائى ، أم ستظل عُرضة للمراجعة والتغيير ، ربما أكثر من أيَّة مسرحية سابقة (لكانتور) ؟

ورغم ذلك ، فمـن المؤكد أن الفكرة الرئيـسية للعرض ستظـل كما هى ، وكذلك التـشكيل المسرحى الأصـلى لهذه المسرحيـة الغامضة العنـوان . ويبقى السؤال : هل هذه نهاية الطريق ؟ أم الخطـوة الأولى على طريق مرحلة إبداعية جديدة ؟

آخر دروس المسرح

« اليوم عيد ميلادى »

إيرينا سادوفسكاجيون

بعد عرض مسرحيته قبل الأخيرة، التى ظهرت تحت العنوان المثير: لن أعود أبداً ، شرع (كانتور) كعادته وبطبيعة الحال فى الإعداد لعودة أخرى ، وبدأ فى تحضير مسرحية اليوم عيد ميلادى ليقوم فيها بدور رئيس التشريفات كعادته ، ويحتفل على خشبة المسرح بعيد ميلاده الخامس والسبعين . لكن الموت - الذى رافقه كظله دائمًا فى المسرح ، حيث عاش حياته كلها - كان أسرع منه ، فنطق بالكلمات الأخيرة ، ووضع نهاية المسرحية فى ٨ ديسمبر عام ١٩٩٠ .

صَدَقت نبوءة (كانتور) ، ولن يعود إلى خشبة المسرح مرة أخرى ؛ فقد عبر هذه المرة عبوراً لا رجعة فيه إلى محيط الفنَاء ، وسكن فضاءه مثل الأشباح التى تحفل بها مسرحياته . وحين عرضت فرقته «كريكوت-٢» هذه المسرحية الأخيرة لأول مرة فى مدينة (تولوز) بفرنسا فى العاشر من يناير عام ١٩٩١ ، وبعد ذلك فى إطار مهرجان الخريف الذى أُقيم بمركز (جورج بومبيدو) فى باريس فى الفترة من ٢١ يناير إلى ٤ فبراير - كان لشبح كانتور حضورٌ ملحٌ فى العرض .

كيف جاء العرض بعد غياب القائد الروحى للفرقة ومنظمها العظيم ؟ كيف عالجت الفرقة مشكلة غياب راحلها العظيم ؟ هل جاء العرض خاليًا من الروح والهدف والحيوية ؟ والإجابة على هذه الأسئلة هى لا ، بل إن المرء قد يظن أن غياب (كانتور) عن العرض كان مقصوداً ومُتعمَّداً ، وجزءاً من سيناريو مسرحى شيطانى ، يمثل تحديًا أخيراً لغريمه ورفيقه الموت ، وسخرية هازئة منه .

لقد ظل مقعد (كانتور) على خشبة المسرح شاغراً طوال العرض ؛ لكن

● ترجمة : نهاد صليحة .

حضور الرجل انطبع عليه وملأه من خلال تسجيلات صوته ، وهو يعلق على الأفكار والتأملات التى أوحت إليه بالمسرحية ، ومن خلال صورة ذاتية رسمها لنفسه (التى قام بأدائها أندرجى فيلمنسكى) ، والتى تترك إطار اللوحة وتحاول أن تَعبُر الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ، فتتعثر المرة تلو المرة ، وتتحول إلى صورة كاريكاتورية من الأصل . وأخيراً تَجلى حضور (كانتور) من خلال شبحه، الذى قام بدوره (لوريانودللا روكّا)، فكان يضطجع على السرير حينًا ، ويتجّول حينًا فى أرجاء الغرفة الفقيرة التى دعانا إليها (كانتور) هذه المرة ، وهى الغرفة التى ترمز إلى عالم الخيال ، كما تُمثّل الفضاء المجازى للإبداع وتداعيات الذاكرة . ففى هذه الغرفة التى تُمثّل فى آن «استوديو» الفنان وغرفته الخاصة ، تمتزج الحياة بالعمل . وهذا تمامًا ما كان يسعى إليه (كانتور) ، فقد قال : «لقد توحّدت حياتى بعملى كما توحد به قَدَرى فأصبحا عملاً فنيًا . لقد حققت حياتى وقدرى فى عملى ، ووجدت كل الحلول فيه» .

يصوّر المنظر المسرحى فى العرض غرفة فقيرة - هى غرفة الخيال ، أثاثها ينم عن الزهد والصرامة ، إذ ليس بها سوى سرير ومنضدة ، وثلاث لوحات كبيرة على حواملها ، إثنتان منها على جانبى المسرح ، إحداهما تمثل صورة ذاتية (لكأنتور) ، لا تلبث أن تخطو خارج إطارها إلى عالم الواقع ، والأخرى تمثل لوحة الفنان (بيلاسكث) الشهيرة إنفانتا ، أو الأميرة الإسبانية ، وتتكوّن من مجموعة من الممثلين الذين يخطون خارج إطارها بدورهم ، تاركين عالم الخيال والفن إلى عالم الواقع . أما اللوحة الثالثة فتقف فى خلفية المسرح، ويُشكّل إطارها بابًا تدلف منه شخصية «الفتاة المسكينة» إلى منطقة التمثيل ، وهى تسحب وراءها «الراحلون الأعزاء» ، الذين يُشكّلون العالم الأُسَرىّ الذى حمله (كانتور) معه من عرض إلى آخر ، بشخصياته المألوفة ، من الأب إلى الأم إلى العم إلى القسيس . . . إلخ . ثم تنضم مجموعة من الضيوف إلى أفراد الأسرة، وكذلك الخادمة ، التى تصف نفسها بأنها إحدى الناقدات .

وإلى هؤلاء أيضًا ينضم يهـوذا ، وشخصية السقَّاء ، التى ظهـرت فى مسرحية فيلوبولى السابقة ، ثم الأميرة الإسبانية فى لوحة (بيلاسكث) ، وبائع صحف من عام ١٩١٤ ، وحاجب مـن مسرحية سابقة (لـكانتور) هى الطبقة الفانية ، وكذلك مجموعة حفَّارى القبور من نفـس المسرحية . . إلخ . ويتأهب الجميع للاحتـفال بعيد مـيلاد (كانتور) بـطريقة خاصـة ، فتقوم الشـخصيات بتـحديد المراحل المختـلفة التى قطـعها الفنان فى شـوطه الإبداعى ، كما تُعـرض أمامنا ذكرياته الخاصة ، وكل الأحداث التاريخية والسياسية التى شارك فيها .

وتتعاقب الذكريات والأحداث ، وتتقاطـع وتتداخل وتتراكم ، فوق بعضها البعض ، لتُشكِّل صوراً تنبض برعشة الألم ، ويشيع فى ثناياها نوع من الجمال المأسوى الـقاسى ، وتتـصل فيها الـذاكرة الفردية بالذاكرة الجمـاعية ، فتـثير الذكريـات الشخصيـة الخاصة ذكريات عامـة ، ونميِّز بين ركام الصـور عدداً من الشخصيـات التى لعبت دوراً حيويًا هامًا فـى حياة (كانتور) الفنيـة مثل : أميرة (بيـلاسكث) الإسبـانية ، و(مـاريا ياريمـا) ، و(يوناشى شـتيرن) ، وهـم من الشـخصيـات البارزة فى مـجال الفـن الطلـيعى الـبولندى فـى أوائل الـقرن العشرين، وكذلك المخـــرج (مايرهولد) ، الفنان الشهيـد ، الذى عذبه زبانية (ستالين) حتى الموت .

وتحيط دوامـة الذكريات والصـور هذه بعقل الفـنان ، فيُبعث المـاضى مرة أخرى إلـى الحياة داخل غـرفة الخيـال الفقيـرة ، وتتعـاقب الوجوه والمـواقف والأحداث فى موكب طويل . ويبدأ الموكـب بأصداء الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ، وتتمثل فى الأوامـر العسكرية ، وصيحات بائع الصـحف وهو يعلن اغتيال الأرشيدوق (فرانسس فرديناند) ، ثم تمتزج الحرب العالمية الأولى بالحرب العالمية الثانية ، التى يستدعيها السلام الوطنى الألمانى ، الذى يمتزج بأحد أناشيد الجيش الأحـمر ، وبقعقعـة أحذية جيوش النـازى والبلاشفة ، ثم تمـتزج هذه الأصوات بشعارات الفنانين الطليعيين ، ويعلو صوت (ماريا ياريما) معلنًا انتصار

الفن التجريدى ، وتعلو أصوات معارضيها وتُعلِن مانيفستوهات أخرى ، ويتحول النقاش الفنى إلى معركة تحول استوديو الفنان ، وحجرة الخيال الفقيرة البسيطة إلى ساحة قتال ضارٍ . وتنتهى المعركة بانتصار أنصار الفن التجريدى بينما يسقط معارضوهم ، وتنتثر أجسادهم على الأرض ؛ لكنهم سرعان ما ينهضون ، وكأنهم الجنس البشرى يُبعث من الموت بعد مذبحة شاملة ، وينخرطون فى الرقص على أنغام لحن شعبى يهودى .

وتفرز ذاكرة الفنان الممزقة ، داخل حجرة الخيال البسيطة ، أشباحًا من التاريخ ، فى صورة شخصيات متنكرة، ترمز إلى الجنون ، وإلى الطقوس البشرية التى تصاحب العنف والبربرية ، وفرض القوة والسيطرة ، مثل الجنود، ورؤساء المصالح الحكومية فى الدول الشمولية ، وسكرتيرى الأحزاب الشيوعية، وفرق الاغتيال البوليسية . . إلخ .

وفى المشهد الأخير يظهر حفَّارو القبور ، وهم يحملون صلبانًا تشى بالموت . ونرى وسط صفوفهم نصبًا تذكارية متحركة لكل الوجهاء وعِلْية القوم ، يذكّرنا بعضها بأقفاص الحيوانات المفترسة فى السيرك . ووسط هذه الفوضى العامة ، ووسط الضجة و الضوضاء ، التى تختلط فيها الصيحات والصرخات بلحن من ألحان التانجو ، كما تختلط الأناشيد العسكرية ، نسمع من خلال أحد مكبرات الصوت صوتًا يقرأ خطاب (مايرهولد) إلى (مولوتوف) . وفجأة تقتحم الأسرة هذه الرؤية الكاشفة المأسوية ، وقد حمل أفرادها اللوح الخشبى الذى استُخدم من قبل كمنضدة فى احتفال عيد الميلاد، وكأنه قد تحول إلى نعش للموتى . وفى جو عارم يشى بالهزيمة المُروِّعة ، يُقتل (مايرهولد) .

ويُعدُّ هذا العرض بحق أكثر أعمال (كانتور) اكتمالاً ونقاءً وصفاءً ؛ وهو أيضًا أكثرها خصوصية ، وفى نفس الوقت أكثرها عالمية .

* **مقتطفات مما قالته الصحف عن العرض**

تلقى النقاد الفرنسيون عرض اليوم عيد ميلادى بحفاوة وترحيب ، وأشاد الكثيرون منهم بإنجازات الفنان الراحل فى مقالات عديدة تحدثت عن حياته وأعماله . وقد استجاب العديد من النقاد لهذا العرض ، وأظهروا حساسية بالغة فى إدراك مدى قوته وصفائه ، وكان من أبرزهم الناقد (رينيه برنار) الذى كتب فى صحيفة الإكسبريس فى ١٧ يناير ١٩٩١ :

«يتمثل إنجاز (كانتور) فى هذا العرض فى قدرته على إقناعنا مرة أخرى بأن ذاكرته هى أيضًا ذاكرتنا . وقد زاد من تأثير هذا العمل الجنائزى مقعد (كانتور) الخالى ، وهذا الموكب الذى انبعث من القبور ليُحيِّى الراحل ، وليثبت لنا أن ممثليه ومتفرجيه لن يتمكنوا أبدًا من التحرُّر من سحر تأثيره» .

وكتب (رينيه سوليز) يُحيِّى الفرقة على جهدها فى صحيفة ليبيراسيون فى ٢١ يناير ١٩٩١ ، فقال : **«يشعر المرء طوال عرض اليوم عيد ميلادى ، بأن كل ممثل يحمل جزءًا من مخزون خيال (كانتور) وأيضًا من جسده الغائب ، ويشعر بوجود الفنان حوله فى كل مكان باستثناء مقعده الشاغر»** .

وفى صحيفة لاكروا ، فى ١٦ يناير ١٩٩١ ، كشفت (شانتال أوبرى) عن حساسية بالغة فى تحليلها لدلالات العمل المجازية ، فقالت : **«لم تكن مجرد صدفة أن يُشكِّل اغتيال (مايرهولد) على أيدى أعوان (ستالين) واحدًا من أهم اللحظات الكاشفة فى العرض وأكثرها إثارة للألم . فالفنان الذى يُضرَب حتى الموت هنا ليس (مايرهولد) فقط ، إنه أيضًا (كانتور) ، الذى تتحطم صورته الذاتية هنا إلى أشلاء ، على أصداء أغنية وطنية حزينة»** .

شاينا يتحدث عن
« ربليكا »

مقدمة عن المخرج البولندي «يوزيف شاينا»

وُلد (يـوزيـف شـايـنـا) عام ١٩٢٢ ، ودرس الإخـراج وتصـميـم المنـاظر المسرحية ، والتحـق أولاً بمسرح الشعب (People's Theatre) فى مدينـة (نوفا هوتا) عند إنشائه عام ١٩٥٥ ، وأصبح مديراً له عام ١٩٦٣ ، ثم تركه ورحل إلى (وارسو) عام ١٩٦٦ حيث الـتحق بمسرح الاستـديو عام ١٩٧١ كمخـرج ومصمم للمناظر المسرحية ، ولا يزال بنفس المسرح حتى الآن .

وأثناء الحرب الـعالمية الثانيـة ، قضى (شاينا) فـترة فى معسكر (أوشـفيتز) الذى اشتهر بـبشاعة الجرائم التى ارتـكبها الألمان النازيون داخـله . وقد لوَّنت ذكريات هذه الفـترة كل أعمال (شاينا) ، خاصة فـى تصميماته المسرحـية لمناظر معسكـرات الاعتقال ، مثل الديـكور الذى صممه لـمسرحية الحقل الخالى عام ١٩٦٤ ، ومثـل الرؤية التـشكيلـية لمسرحـية أكروبوليس ، التـى اشتـرك فى صياغتها مع (جروتوفسكى) عام ١٩٦٦ . وتجلّت آثار هذه الذكريات المرعبة فى أعماله الـتالية ، مثل مـسرحية فاوست (لجيـته) التـى أخرجهـا عام ١٩٧١ ، ومسرحية دانتى التى أعـدها عن الكوميديا الإلهية وقدمها فى (فـلورنسا) عام ١٩٧٤ ، ومسرحية سيرفانتيس التى أعدها عن حياة مؤلف رواية دون كيخوته عام ١٩٧٦ . وقد استضافت انجلترا هذا المخرج العظيم فى مدينة (شفيلد) عام ١٩٧٠ ، حيث أخرج هنـاك مسرحية ماكبث (لوليام شكسـبير) ، كما عُرضت أعمالـه فى العديد مـن البلاد الأوروبية وغـيرها ، فحقـقت له شهرة عـالمية ، وجعلته أحد أساطين المسرح التجريبى الحديث فى أوروبا .

• ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .

الترجمة :

ظهرت ريليكا (صورة طبق الأصل) إلى الوجود منذ عام فى صورة تشكيل فنى فى المكان . فقد عرضتها فى عام ١٩٧١ فى متحف الفنون فى مدينة (جوتنبرج) بمناسبة مهرجان «أيام الثقافة البولندية» . وحين دعانى (ريتشارد دوماركو) لعرض هذا العمل فى مدينة (إدنبره) ، قبلت دعوته بالطبع شاكراً ، فهو أحد الشخصيات النادرة فى مجال معارض الفنون التشكيلية ، ويمتلك روحًا مغامرة ، إلى جانب تمرُّسه الطويل بالفن الطليعى ، ويخاطر بعرض أكثر الأعمال التشكيلية جرأة فى معرضه الخاص فى (إدنبره) .

وبعد تجربة (جوتنبرج) ، شعرت برغبة فى إضافة عنصر الحركة إلى ريليكا، وأن أنفث الحياة فى كل عناصر التكوين الثابتة . ولهذا كان من الضرورى أن أستعين بالممثل ، ولا أنكر بالطبع أننى قد خالفت بهذا قواعد اللعبة ، وحولت عملاً تشكيليًا بحتًا إلى عمل مسرحى ، فقد أعدت بناء التكوين الفنى فى المساحة من خلال الممثل ، وكان هدف واحد يحدونى فى كل هذا . . أن أمد فى عمر ريليكا كعمل تشكيلى ، عن طريق تحويل التكوين المكانى إلى فعل فى الزمان ، وأن أمد فى عمر تماثيلى عن طريق تحويلها إلى شخصيات مسرحية .

كانت قاعة عرض (دوماركو) فى (إدنبره) - حيث قدمت ريليكا - شاسعة بيضاء ، وعلى أرضها الاسمنتية الرمادية وزّعت مخلّفاتى ، أى مخلفات الحضارة البشرية . . . عجلات ، ودُمَى ، وأحذية ، وأوراق ، وصحف ، وأجزاء من مواسير ، ونثرت عليها جميعًا طبقة من الطين والتراب حتى بدا التكوين أشبه بكومة هائلة من القمامة . وداخل هذه الكومة الغامضة الهوية، أخفيت الممثلين : وهم ثلاثة من البولنديين واثنان من الإنجليز .

وحين يبدأ العرض ، يرى المتفرج هذه الكومة الساكنة وقد بدأ شىء يتحرك

داخلها ، فإذا بالأوراق تتمزق ، ويبد تظهـر من منتصفها وتحاول الوصول إلى قطعـة من الخبز ؛ وحـين تصل إلى الخبـز وتمسك به تـنسحب مـرة أخرى إلى الداخـل وهى ترتعـد ، ربما من الجـهد أو من الخـوف من أن تفقـده . وحين تختفى اليد تبدأ كومة المهملات فى الخفقان محاكية إيقاع المضغ . ثم تظهر اليد مرة أخرى، وبعدها بلحظة تظهر يد ثانية ، وتحاول كل من اليدين أن تصل إلى الأخرى . وحين تلتقيـان تظهر يد ثالثة ، وبعدها تظهـر قدم ، ثم قدم ثانية . وبعد ذلـك يزحف الممثـلون خارجين مـن الكومة ، وقد ارتـدوا جوالات من الخيش دون أكمام ، وأصاب الـصلع التام رؤوسهم ، وحفـيت أقدامهـم ، وبدوا فـى هيئة غريبة بدائية .

وينظر المـمثلون حولهم وكأنهـم يخشون الانفساح . ثم تـدب الحيوية فى أوصالهـم ، فينهضـون من الطين الجاف الـذى يتعلق بـعض منه بملابـسهم ، وكأنهم يشاركون فى طقس سرى لبعث الموتى من القبور ؛ وتدفعهم حاجة ما، أو غريزة ما إلى توزيـع التربة بين الناس ، فيجرى الطين الجـاف بين أصابعهم، ويأخذه الناس منهم ، ويتأملونه ، ثم يخفونه وكأنه أثر مقدس ، ويسألوننا بعد ذلك إذا كنّا قد أحضرنا هذه التربة من (بولندا) .

ثم تـظهر فـى الكومة المـتناثـرة بعض الـدُّمَى . والدُّمَى هنا تمـثل الحـياة والأحياء ؛ أما الموت والموتى فيلعب الممثلون الأحياء دورهم . ويشرع الممثلون فى نبـش الكومة لإخراج الـدمى من تحت ركام القـمامة ، ثم يحـاولون إعادة الحياة إليها . وتستغرق عملية الإحياء هذه الممثلين تمامًا ، فنراهم يخرجون دُمْية فى صورة إحـدى الحوامل ، وقد تدثَّرت بـالخيش ، ثم يحـملونها ويـحاولون بصعوبة بالـغة أن يجعلوها تقف على قـدميها ، ثم يتحدثون إليهـا وكأنها على معرفة وثيقة حميمة بهم . ويعامل الممثلـون الدمى طوال العرض وكأنهم زملاء مشاركون فـى العـرض ؛ فالممثلون هنا لـيسوا إلا بقايا الموتى ، أو البقية الباقية منهم التى استمرت على وجه الأرض .

وتتطوع الممثلة (إيرينا يون) برعاية الدمية الحامل ، وتجد فيها أليفة وصديقة ، وذلك لأنها هى أيضًا حامل ؛ فنراها تحدث الدمية وكأنها شقيقتها ، وحين تجد بجوار الدمية دمية طفل أعمى ، تفطن إلى مأساة الدمية وتتقبلها وكأنها مأساتها الشخصية .

وإلى جانب الدمية الحامل هذه ، التى لا تملك سوى عين واحدة ، هناك أيضًا دمية الأم / الجدة ، ذات الشعر المنساب ، التى يمسك بها الممثل الإنجليزى الشاب ويطوح بها فوق رؤوس الجالسين . وينخرط الممثل فى اللعب بهذه الدمية / الأم ، ويعبر عن تعلقه الشديد بها ، ورغبته فى الحفاظ على ذكراها، وينتهى الأمر بأن يعلقها فوق رؤوس المتفرجين ، ويقوم بهذا وكأنه يؤدى طقسًا أو يكرّس مذبحًا فى كنيسة .

ثم يبدأ الخارجون من الكومة فى البحث عن شىء يفعلونه ، فيحضرون أجزاء بيانو ويعيدون تجميعها ، ثم يضعون فوق البيانو بعد اكتماله تمثالاً يذكّرنا بشجرة الصفصاف . وتبدو آثار الحريق على البيانو رغم لونه الأبيض ، فكأنه أنقذ من حريق هائل ، بينما تتحرك الأجولة المعلقة قريبًا منه كبندول الساعة . ويمضى الممثلون فى الحركة وهم يتهامسون ، ويحاولون بعث الحياة فى الأشياء. ثم يتوقفون بجوار تكوين بشع ، عبارة عن جسد إنسان بلا رأس أو أطراف، وُضع فوقه أثر دينى مما يوضع فوق هياكل المعابد الدينية ، وليكن صورة أحد القديسين مثلاً . ويتحول هذا التكوين المخيف بفعل الحركة والصوت إلى مكان للاعتراف بالذنوب ، فتبدأ النساء فى الاعتراف أمامه ، وتختلط الاعترافات بالأنين والبكاء ، وإنشاد الابتهالات ، ويتحول المشهد إلى أشبه ما يكون بالطقوس الوثنية .

ويبدو التعب والإرهاق الشديد على الممثلين في نهاية الطقس ، فيتهاوون جميعًا باستثناء واحد فقط ، يظل محتفظًا بحيويته . ويبدو هذا الممثل فى

صورة الرجل القوى ، أو «السوبرمان» ، وكأنه خُلق ليُطاع ، وليحكم حكمًا مطلقًا . ويتسلح هذا الرجل بجزء من ماسورة معدنية فى إحدى يديه ، وقد كان آخر من نهض من كومة الطين والقمامة . وينمّ ظهور هذا «السوبرمان» منذ بدايته عن العظمة والقدرة القيادية ، فهو يمشى متمايلاً فى خُيلاء ، ويرتدى ثوبًا واسعًا من الخيش الأسود ، وتجمع حركته بين سمات الآلية ورشاقة راقص الباليه ، وتصاحب حركته موسيقى (بوجوسلاف شافر) الموحية.

ويلقى «السوبرمان» إلى الآخرين ببعض العجلات ، فقد بدأوا فى البحث عن شيء يفعلونه بعد أن استراحوا . ويلتقط هؤلاء العجلات ، ويندفعون بها فى جرى ملتاث عبثى حول كومة القمامة حتى يلهثوا . وحين يبلغ بهم التعب مداه ، يرتدون أقنعة لكل منها لسان ، وعليها نظارات سوداء ضد الأشعة فوق البنفسجية ، كنظارات العميان . وترمز النظارات هنا بالطبع إلى حياتهم المظلمة . ويبدو الممثلون بهذه الأقنعة وكأنهم مجموعة من المساجين الذين يؤدون أشغالاً شاقة ، أو مجموعة من عمال السُّخرة ، بينما يقف «السوبرمان» فى الجانب الآخر ، ويلقى إليهم بالأوامر من بعيد . وحين تتوقف الموسيقى ، يقوم الممثلون بغرس عجلاتهم فى كومة القمامة وهم يغمغمون أنهم متعبون ، ونسمع صوت أنفاسهم فترة يسود بعدها الصمت .

ثم تعلو الموسيقى ، وتدخل على أنغامها مجموعة من البشر المسلحين بقطع من المواسير المعدنية ، ويؤدون رقصة باليه . ثم ينتقلون من الرقص إلى العراك ، فتسمع أصوات ارتطام المواسير بعضها بالبعض كخلفية للتكوين الحركى المرئى للراقصين . وحينذاك يهجم عليهم «السوبرمان» ، وقد تسلح هذه المرة بطفاية حريق يسلطها عليهم كمدفع رشاش . وتتسم حركته بالعنف الشديد ، ويصاحبها فحيح وأزيز طفايته . ثم تخمد حركة البشر ، ويبدأون فى التنفس داخل المواسير ، ويعلو صوت أنفاسهم البطيئة خلالها مُعبِّرًا بأنغامها

المتنافرة عن التعب والإرهاق . وهكذا تتحول المواسير - التى استُخدمت من قبل فى تشكيل الباليه المرئى ، أى فى التكوين الراقص - تتحول إلى آلات موسيقية تصدر من داخلها نغمات وأصوات . وبعد أن تؤدى هذه المواسير المعدنية وظيفتها ، يضعها الممثلون جانبًا بحيث تشكل تكوينًا بصريًا جديداً .

وتصاحب الموسيقى الجزء التالى ، الذى يبدأ بصوت سلسلة طويلة من الأعيرة النارية ، ثم يدخل أحد الممثلين حاملاً دمية كبيرة لأحد المحاربين فى جيش المقاومة السرية ، ويبدو على الممثل التعب الشديد ، وكأنه يوشك أن ينهار ، فيسند جسده إلى الدمية حتى لا يسقط . ويفتش الممثل فى الحقيبة التى تحملها دمية الجندى ، فيجد حفنة من العملات المعدنية ، فيلقى بها إلى الآخرين الذين يلتقطونها ، ويقبضون عليها وكأنها آثار مقدسة . ثم يعثر الممثل فى الحقيبة بعد ذلك على عقب سيجارة يحاول أن يشعله . ثم يشرع بعد ذلك فى محاولة بعث الدمية إلى الحياة ، فيضخ الهواء داخلها بمنفاخ ، فتبدأ فى الحركة والتمدد ، ونسمع صرير الأجزاء الخشبية من الدمية وهى تتمدد . ثم يترك الممثل الدمية واقفة على قدميها وكأنها تنتظر شيئًا ما .

ويعثر الممثلون بعد ذلك على بساط عريض ملفوف من الصور الفوتوغرافية القديمة ، فيقومون بفرده ، ويجرُّونه عبر المسرح ، ويغطون به القبر - أى كومة القمامة - وكأنه كفن من أكفان الموتى . ويبتعد صوت الموسيقى تدريجيًا، بينما يُحضر الممثلون من مكان ما إطارًا لصورة كبيرة، ويضعونه على الأرض، ويضعون فى وسطه نحلة دوَّارة كبيرة كالتى يلعب بها الأطفال .

وينتهى العرض بهذا المشهد : بساط الصور الفوتوغرافية القديمة مفرود فوق الكومة ، وقد تناثرت فوقه الأحذية القديمة التى يتساقط بعضها من قمتها؛ وتقسم الأحذية بساط الصور إلى أجزاء ، يشكل كل منها صورة جماعية لمجموعة من هؤلاء المفقودين والقتلى المجهولين المنسيين . وعلى الجانب الآخر

من هذا التشكيل البصرى ، نرى النحلة تدور داخل إطار الصورة الخالى . وتضيف النحلة اللمسة الأخيرة إلى العرض ، فتصاحب دورانها أغنية ملائكية من أغنيات الأطفال ، ثم تهدأ النحلة ، وتتوقف عن الدوران ، ويصمت الغناء، وتكون النهاية .

ماذا يعنى كل هذا ؟ عن أى شىء يحكى العرض ؟ إنه يحكى عن عالمنا ، عن معاناة البشرية ، وأيضًا عن تفاؤلها العظيم . فإذا كان الزمن يعنى الموت ، وكان الموت قدرنا جميعًا ، فإن الفن يمثل فى آن واحد مرثية وبعثًا وخلودًا . لقد استخدمنا بعض العناصر الطبيعية هنا لنبنى تصميمًا تجريديًا ، وحاولنا أن نستخلص من بعض التأملات والأفكار العامة روح الفن الشعرى ؛ فالشعر المسرحى لا يولد إلا من التجارب الإنسانية الجماعية والمفاهيم البشرية الشاملة .

وبعد خروج الممثلين ، قمنا بإزاحة الغطاء عن دمية كبيرة بشعة ، تجمع ملامح من مخلوقات عديدة . وكان للمشهد وقع مختلف على أفراد الجمهور، فجلس البعض فى أماكنهم ذاهلين ، بينما وقف البعض مستندين إلى الجدران ، واقترب آخرون منها وحدقوا فيها وتلمسوها بأصابعهم - وكانوا يبدون فى كل هذا وكأنهم يودون مساعدتنا فى صراعنا ضد كل الدمى الوحشية . . . وضد العبثية ، وضد الأقدار .

وقد قمت بتوزيع الأدوار وفقًا لرؤيتى للعرض ، فأعطيت الرجال الأدوار التى تتسم بشىء من القوة والعنف والعدوانية ، وأعطيت النساء الأدوار التى تعبر عن الضعف وتتطلب المشاعر الجياشة ، وجاء العرض خاليًا من اللغة المنطوقة ؛ أما الموسيقى ، فكانت تُستخدم أحيانًا بصورة إيجابية ، كحدث مسرحى صوتى قائم بذاته ، أو كمنبه يدفع الممثلين إلى الحركة والفعل ، وكانت أحيانًا تصاحب الأحداث الدائرة كرجع الصدى ، أو كخلفية للتمثيل الصامت ، وفى أحيان أخرى كانت تتخذ صورة الألحان الحالمة ، أو الترويحية.

وقد استعضنا هنا عن اللغة المنطوقة بلغة الفعل ، فأصبحت حركات الممثل هى كلماته ، وأصبح سيناريو الحركة هـو نص المسرحية . ولـم نعتمد فى إنشاء سيناريو الحركة هذا على الارتجال بمعناه المألوف ؛ ولم نلجأ كذلك إلى التخطيط أو الاتفاق المُسْبق . كان كـل ممثل هو مُخْرج نفسه ؛ وكان عليـه أن يبدع شيئًا جديدًا لا يـنتمى إلـى التقالـيد والأساليب المـسرحية المـعروفة بأيّة صـورة مـن الصور، وأن يُقـصى عن ذهنـه تمامًا فكرة الـعرض المسرحـى . ولما كنا نـعمل وحدنا فـى هذه المرحلة ، فى غـياب المتفرجين ، فـقد تصرف كل ممثـل وكأنه وحده تمـامًا ، وكأنـه يرزح وحده تحـت وطأة إحـساس عـارم بالاختـناق فــى المكـان. وهكذا ، وبعد فترة ، وُلد سيناريو الحركة ، ووُلدت المسرحية .

أكروبوليس *

كريستوف دوماجالك

تدور أحداث نص مسرحية أكروبوليس للكاتب البولندى (فيسبيانسكى) فى قلعة (فافل) ، وهى تمثل للبولنديين ما يمثله «الأكروبوليس» فى (أثينا) بالنسبة لأوروبا - أى رمز الحضارة والتاريخ . ويحكى النَصّ أنه فى ليلة البعث تهبط الشخصيات من اللوحات المعلّقة على الحائط ، وتمثل أعظم المشاهد من الأساطير والتاريخ ومن الكتاب المقدس - ومنها حرب طروادة ولقاء (باريس) مع (هيلين) و(يعقوب) مع الملاك ، و(يعقوب) مع (عيسى) ، ومشهد بعث المسيح . أمّا فى عرض أكروبوليس، فيصوّر المخرج مقبرة الحضارة الأوروبية وحضارة وطنه أيضًا ، وكأنه فى هذا العرض يُشيّع جنازة حضارة أوروبا بجميع أفكارها ومصادر إلهامها. وتصطدم مقبرة التقاليد والتراث- أى مقبرة التاريخ - بجنازة أحدث، وهى جنازة شعب أوروبا وثقافتها فى القرن العشرين.

و(جروتوفسكى) هو صاحب هذه الفكرة ، لكنه يستلهم في عمله كتابات (تاداووش بوروسكى) ، وهو كاتب بولندى موهوب اختطفه الموت وهو سجين بمعتقل (أوشفيتز) ، فاستخدم (جروتوفسكى) كلماته بمثابة شعار العرض :

«لن يبقى بعدنا سوى الحطام ،

والضحكات الصمّاء ، وسخرية الأجيال» .

واختصر المخرج النصّ الأصلى ، كما أعاد كتابة أجزاء منه . لقد أبرز المؤلف كلمتى «أكروبوليس» و «مقبرة الشعوب» عن طريق التكرار المُلحّ،

---

* وصف لمسرحية أكروبوليس تأليف فيسبيانسكى ، وأعد النص للمسرح جروتوفسكى ، وأخرجها جروتوفسكى مع يوزيف شاينا ، ومساعد للمخرج يوجينيو باربا .

● ترجمة : سارة عنانى .

بحيث تتسلط الصورة على ذهن المشاهد . ومن ثمّ ، حوّل (جروتوفسكى) هاتين الكلمتين إلى ما هو أشبه بالشعارات الحماسية التى بنى على أساسها العرض ، كما قام مع الممثلين بتقسيم أحداث المسرحية إلى وحدات .

ويبدو المبدأ الذى التزم به المخرج فى تقديم العرض مختلفًا عن هدف المؤلف ، إذ يحاول أن يقدم التراث البشرى وكأنه كتلة واحدة ، وذلك ليعيد تقييمه فى ضوء التجربة الإنسانية المعاصرة . لكن هذا لا يبتعد كثيراً عن رؤية (فسبيانسكى) ، حيث إنه يطرح رؤية شاملة لثقافة دول البحرالمتوسط ، ويقدم من خلالها صوراً لـ (فافل) - تلك النسخة البولندية من (الأكروبوليس) . وهنا ، فى مقبرة الشعوب هذه (كما يطلق عليها فسبيانسكى) ، يجب على هذه الثقافات أن تثبت أنها لا تزال على قيد الحياة ، وعندما تمر بهذا الاختبار نجد أنها متوحّدة توحُّداً يجمع كل النقائض .

وفى العرض يتغير شكل الواقع ، فيتجسّد واقع معتقل التعذيب فى صورة شعرية عن طريق الصور والإشارات وأنصاف العبارات ، فيمثل الأساطير الخالدة البشر المحطمون فى تلك المقبرة للحضارة الإنسانية التى دفعنا إليها القرن العشرون .

والعرض مبنى على صورة شعرية لمعتقل التعذيب ، ويجسّد الممثلون أحداث العرض فى الصالة بين الجمهور ، لكنهم لا يشجعون الجمهور على الاشتراك فى الحدث ، بل يتعاملون معه على أنه - أى الجمهور - يمثل عالم الأحياء بينما يمثّل المؤدّون النقيض . إنهم يمثلون كائنات أشبه بالسائرين نيامًا ، كائنات ميتة وُلدت من دخان المحارق البشرية . وبين الجمهور «الحى» والممثلين «الأموات» لا يحدث أى تواصل مباشر . فكما يقول (فلاشن) ، إن الجماعتين تمثلان عالمين مختلفين لايتسنى لهما اللقاء : معشر الأموات الذين يمتلكون الخبرة العميقة بأفظع المآسى ، ومعشر الأحياء الذين لا يعرفون سوى التيار الهادئ للحياة اليومية . وفى هذه الحالة ، وعلى عكس سائر العروض ، نرى

أن التقارب الجسدى يعمل على توسيع الهوّة بين الجمهور والممثلين ؛ فالممثلون يتجاهلون الجمـهور بشكل ملحوظ ومستفزّ . وهكذا يـظهر الأموات للأحياء، وكأنهم أطياف فى حلم - يظهر الممثلون «النائمون» ، ويحيطون بالأحياء - أى الجمهور - من جميع الجهات ، مما يخـلق شعورًا بالكابوس . ويساعد أداؤهم للمشاهد المتزامنة أحيانًا ، والمتواليـة أحيانًا ، على خلق إحساس بتأرجح المكان - كما يحدث فى الأحلام - فيسيطر إحساس بجو كابوسى وإيحاء بالخطر .

وفى عرض أكروبوليس لا يوجـد بطل فردى ، بـل هى بطـولة مشتـركة لجمـوع البشريـة ، فيتحـرّك الممثلـون وكأنهـم كائن واحد ، يـتحركون عـلى الإيقاعات المختلفة، ويغنّون ، ويستخدمون الأشياء حولهم لإصدار الضجيج . وتتوسّط الصّالـة «خزينة» ضخمـة يُلقى فيها المـمثلون مفردات الحـطام - مثل المواسير وعربات اليد والمطارق والمسامير . ومع تطوُّر الحدث ، يحاول الممثلون بناء منشآت حضارتهم ، مستخدمين هذه الأشياء ، وبخاصة المواسير التى ملأوا بها الصّالة تدريجيًا .

أمّا عن زى الممثلين ، فلم تكن تغـطى أجسادهم سوى الجوالات الممزقة، وعلى أقدامهم الأحـذية الخشبية ، وعلى رءوسهم أغطيـة سوداء - فجعل هذا الزى من الممثلين كائنات متشابهـة تمامًا ، لا فارق بينهم يحدد السنّ أو النوع أو الوضع الاجتمـاعى . وتقوم هذه الكائنـات بأعمال لا فائدة منهـا، ولكن نظام المُعتَقَل الـصارم يفـرضهـا عليـهم . ويمثـل هؤلاء البـشر المحـطّمون، سجـناء المعتقلات، مشـاهد مـن الأســاطير القــديمة - الدينية وغير الديـنية - فيما يســمّيه (فـلاشن) بـ «تـراجى - فَارْس (أى هزلـية - مـأسوية) مـن القـيم المُهدَرة». وتتحقق ذروة نص أكروبوليس (لفسبيانسكى) ببعث المسيح وتأليهه ؛ أمـا ذروة أكروبوليس (جروتوفـسكى) ، فتتـحقق حين يـصطف الممثـلون فى مارش الانتصار ، حاملـين جثّة على الأكتاف ، يشيرون إليها فـرحين على إنها المسيح المخلّص - رمز الأمل الضائع ، الذى لا نتخلى عنه رغم كل شىء - ثم يختفون واحدًا تلو الآخر ، دالفـين إلى باب المحرق البشرى ، وهم لا يزالون يهللون فى فرح !

وتُعدّ أكروبوليس (جروتوفسكى) خطوة كبيرة نحو تحقيق مسرح فقير . فالعرض مبنى على تحديد شديد للأشياء المُستخدَمة فيه . واتَّبع المخرج قاعدة ، هى عدم إدخال أى شىء فى أثناء العرض لم يكن موجودًا منذ البداية . فهناك عدد معين من الممثلين ومن مستلزمات المسرح ، ويجب أن تكفى هذه المعدّات لخلق جميع المواقف والأماكن فى العرض ، من النواحى السمعية والبصرية، وفى الزمان والمكان - وذلك وفقًا لمبدأ المسرح الفقير ، الذى يهدف إلى استخدام أقل قدر ممكن من «المواد الخام» لتوليد أكبر قدر ممكن من المواقف والأحداث عن طريق استخدام الخيال لتغيير وظائف الأشياء ، فيستخدم نفس الشىء فى عدة أغراض ، مثل لعبات الأطفال المتعددة الأغراض . فأساس المسرح الفقير هو أن نخلق عالمًا كاملاً بما نجده فى أيدينا من أشياء . ويحقق (جروتوفسكى) ذلك المبدأ فى هذا العرض الذى يتميز بتعدّد الاستخدامات التى يجدها المخرج للشىء الواحد . من هذه الناحية ، تعتبر أكروبوليس (جروتوفسكى) عملاً يشمل جميع الابتكارات التى وصل إليها فى عروضه السابقة ، وعلى الأخص أيو وكورديان . وهذا العرض أدق تنظيمًا من العرضين السابقين ، لكنه يستخدم تكنيك البانتومايم مع إفقاد الشخصيات لفرديتها ، بهدف أن يعبر عما يحدث للإنسان داخل المُعْتقَل . ولذلك ، فى المشهد الختامى ، نرى البناء الذى شيَّده الممثلون يتحوَّل بانطلاق الممثلين إلى الشعور بالسعادة والحرّية ، فى موجة من السعادة والشعور بالتحرر البشرى . ونجد دائمًا فى هذا العرض ميول (جروتوفسكى) - التى يطلق عليها البعض (النصب والاحتيال) - إلى ألا «يمثل» المؤدى شخصية محددة ، بل ينطلق بكل طاقاته البشرية إلى تجسيد حالة إنسانية حقيقية ، قد تتحول وتسمو إلى ما نسميه «المسرح الكلّى» .

بدعوة من بيتر بروك *

جروتوفسكى : الفن وسيلة

(لقاء بين بيتر بروك وچيرزى جروتوفسكى)

لا شىء فى رأيى أجمل من المفارقة . والطريف أنه بالحديث عن (جروتوفسكى) وعمله نجد أنفسنا فى الحال أمام مفارقة هائلة . فأنا من خلال معرفتى (لجروتوفسكى) على مدى أكثر من عشرين عامًا عرفت أنه رجل شديد البساطة ، يبحث دائمًا عن الجوهر النقى للمسرح . فكيف حدث ، إذن ، أن هذه البساطة ولَّدت كثيراً من التعقيد ، بل والارتباك على مر السنوات ؟ وقد عرفت أنا قيمة تجربته من خلال علاقتى الشخصية بعمله : بدأ هذا النشاط فى بولندا بعدد قليل جداً من الأشخاص ، على رأسهم هذا الرجل الفريد من نوعه . وبفضل سرعة المواصلات والاتصالات فى قرننا هذا ، فقد انتشرت أعماله بسرعة شديدة فى عشرات الكتب والمقالات والأحاديث الصحفية ، كما ظهر تأثيرها فى أعمال غيرها من الفرق المسرحية الصغيرة فى جميع بلدان العالم. لكن هذا الانتشار السريع كان على يد مجموعة من غير المتخصصين ، وبالتالى تعرضت نظرياته بالضرورة لنوع من سوء الفهم ، كما اقترنت به مفاهيم غريبة عنه ، والتصقت به هو برىء منها .

أذكر جيداً - على سبيل المثال - رجلاً كان يعمل فى برج المراقبة بمطار باريس ، وكان عند انتهائه من عمله يعود إلى منزله فى ضاحية من الضواحى

---

* فى هذا المقال ينفى بيتر بروك شبهة الغموض عن جروتوفسكى، ويدعوه لشرح أساليبه فى تناول الفن .

● ترجمة : سارة عنانى .

ليعطي دروسًا فى أساليب (جروتوفسكى) ، وأنا لا أدرى . . . فقد يكون ذلك الشخص بالفعل معلمًا قديرًا مؤهّلاً لتدريس (جروتوفسكى) ، وقادرًا على نقل نظرياته للناس . . . ولكن هل من العدل أن يظن شخص أنه بمجرد مشاهدته لهبوط طائرة شركة «لوط» البولندية أنه أصبح بذلك خبيرًا لا فى أحوال بولندا فقط ، بل فى تكنيك (جروتوفسكى) بالأخص ؟ . . . والآن لابد أن نتساءل عمّا أسفرت عنه كل هذه السنوات من التخبط والإبهام ؟ وللإجابة عن هذا السؤال ، يجب أن نعرف جيدًا إلى أى مدى بالتحديد يؤثر عمل (جروتوفسكى) على المسرح تأثيرًا ملموسًا ؟

كان هناك عصر توافرت فيه إجابة سهلة لهذا السؤال ، فكانت العروض التى تقدمها فرقة «فروكلاف» تثير ضجة فى الأوساط المسرحية بفضل مستواها الفنى الراقى فى جميع مراحل العمل ، وكان ذلك من خلال أداء الممثل فى المقام الأول . ومن ثَمّ ، كان (جروتوفسكى) حينئذ بمثابة الفنار الذى يهدى الفنان إلى إمكانية الوصول إلى مستوى أرقى وأعمق وأشد تأثيرًا ، ولكن على شرط أن يصل الممثل إلى درجة من الإخلاص والجدّية ، بل والتفانى ، فضلاً عن التمكّن التام من جميع أدوات الممثل ، درجة لا تتوافر لدى الممثلين فى المسرح السائد ذى المستوى المتواضع . هنا نرى أول لبس فى فهم (جروتوفسكى) ، حيث إن الفرق المسرحية فى البلدان الأخرى شاركت (جروتوفسكى) حلمه ، ورغبته فى الخروج من النطاق الضيق للمسرح المتواضع ، فشرعوا فى محاكاته . ولكنهم لم يدركوا أن (جروتوفسكى) وأتباعه أنفسهم لو لم يتمكنوا من أعلى مستويات الأداء ، ولو لم يصلوا بخبرتهم الإنسانية إلى قدر غير عادى من فهم المشاعر الإنسانية ، لو لم يفعلوا ذلك لما استطاعوا السمو إلى المثل الأعلى المنشود ، بل كان عملهم فى هذه الحالة سوف يهبط بالمثل الأعلى إلى مستوى الواقع الردىء، وهو مستوى ذلك المسرح الرتيب الذى ينشدون التمرُّد عليه .

أما المرحلة الثانية لعمل (جروتوفسكى) ، فغدت - لمن ينظر إليها نظرة سطحية - أشد غموضًا وإبهامًا عن ذى قبل ، حيث إنه فى بحثه عن أكثر الطرق سرعة ومباشرة ومنطقًا، توقف عن تقديم العروض المسرحية للجماهير ، فبدا بذلك وكأنه غيَّر اتجاهه ليسلك طريقًا مجهولاً . وهنا دعونى أطرح سؤالاً واقعيًا جدًا : ما علاقة هذا الابتعاد عن الجمهور الذى قام به (جروتوفسكى) بالعمل المسرحى ؟ إذا نظرنا لتجربة (جروتوفسكى) أثناء تطورها ، أى من الداخل ، لتبين لنا أن عمله يثرى المسرح ، وأنه لا يبتعد عن جوهر المسرح ، بل هو خطوة فى غاية الأهمية نحو التطور والتقدم .

فالعمل العميق الحساس يجب أن يُصان : إذ من المستحيل أن يقوم العمل برحلة إلى أعماق النفس البشرية فى نفس الوقت الذى يفتح فيه أبوابه يوميًا على مصراعيها لكل من يدفعه فضوله لإلقاء نظرة ، فيكون ذلك بالطبع أسرع السبل إلى تحطيم وانهيار أى عمل يتسم بالجدية مع التكثيف الشعورى لكننى، ورغم انتصارى لاتجاهه المؤقت بعيدًا عن الأنظار ، أرى أن هناك أوقاتًا يجب فيها إزالة ستار الغموض عن العمل ، وأن هذه اللحظة قد حانت. فهيا لنلقى نظرة فاحصة على ما نريد فهمه اليوم .

لنتناول الموضوع أولاً من وجهة نظر المسرح . إن الممثل بدون شك هو أقوى أداة نمتلكها اليوم فى جميع أنواع المسرح فى العالم ؛ لكن ماهية هذا الممثل - شخصيته وجوهره - تظل مجهولة دائمًا ، وبالتالى يصبح من الضرورى - من أجل كل ما يحدث فى عالم المسرح - أن نوفر بعض الظروف الخاصة حتى نتيح للشخص الوحيد فى العالم اليوم ، الذى أجرى أبحاث جادة فى هذا الموضوع ، فرصة الاستمرار فى استكشاف ذلك الكمّ المجهول الذى نطلق عليه لقب الممثل .

حدث أننى عند دخولى لهذه القاعة حيّيت صديقًا قديمًا لى ذكّرنى بأنه ابن (جوردون كريج) ، وهو من أساطين المسرح فى هذا القرن ، ولا أطلق عليه

هذا اللقب هباءً ، حيث إنه من الأفراد المعدودين الذين أحدثوا تأثيراً مباشراً ممتد المفعول على المسرح في القرن العشرين . ورغم أن نظرته للمسرح لم تظهر إلا من خلال عملين أو ثلاثة فقط ، ولم تُتح لعدد كبير فرصة قراءتها أو رؤيتها ، فإنها كانت أعمالاً خارقة للعادة . ولذلك ، فقد انتشر تأثيره في العالم كله . وإنني أرجع هذا إلى أن العاملين بمجال المسرح بالأخص يتمتعون بفطرة عالية ، كما أنهم قادرون على استيعاب التيارات السائدة في ابْر ؛ وبعبارة أخرى ، فإن الأعمال الهامة ينتشر تأثيرها ويتوغل إلى الأعماق . ولهذا، أستطيع القول إن العمل الذي يجرى الآن في «بونتيدرا»* يهم العالم المسرحى، ويؤثر فيه تأثيراً حيويًا؛ فهو بمثابة (معمل) تجرى فيه التجارب - أو الاختبارات - التي يستحيل إجراؤها خارج المعمل . وإذا كنا نحن - المركز الدولي للفنون في باريس - نجتمع الآن مع مركز جروتوفسكي ، فهذا لأننا نؤمن إيمانًا تامًا بضرورة الربط بين الأبحاث التي تجرى من وراء الستار ، وبين المنافع المباشرة التي تجنيها الأعمال المُقدَّمة للجمهور من تلك الأبحاث .

كما أنني أريد اليوم أن أتطرق إلى ناحية أخرى من نواحي نشاط (جروتوفسكي) من المهم النظر فيها . فمنذ أن يشرع الإنسان في استكشاف الإمكانات البشرية ، يجد نفسه أمام حقيقة هي أن هذا البحث هو بحث روحي في المقام الأول - شئنا أم أبينا - سواء راعنا ما يعنيه هذا أم لا . وأنا أستخدم كلمة (روحي) وأنا على علم بأنها كلمة ذات وَقْع هائل ؛ فهي رغم بساطتها يُساء فهمها . وأستخدمها هنا بمعنى أننا كلما تعمقنا داخل الإنسان ، ابتعدنا عما هو مألوف ، واتجهنا نحو مناطق مجهولة ؛ فكلما اقتربت أعمال أتباع (جروتوفسكي) من جوهر النفس البشرية ، أصبح ما وصلوا إليه مبهمًا ، غير قابل للتصنيف ، لا يخضع للتعريفات .

---

* بلدة كان يُعقد فيها مؤتمر آنذاك حول عمل جروتوفسكي .

وفى عصر غير عصرنا هذا ، كان هذا العمل يُعتبَر امتداداً لتراث روحى عظيم. وعادة ما يكون هذا التراث على مر العصور الإنسانية فى حاجة إلى أشكال ملموسة أو محسوسة يتخذها ؛ فليس هناك ما هو أسوأ من التعامل مع الغيبيات بصورة عامة أو سطحية . ولذلك ؛ نرى مثلاً بعض الرهبان الذين يصنعون التماثيل أو يتخذون الموسيقى وسيلة للتعبير عن رحلتهم إلى داخل أنفسهم . وأرى أننا اليوم أمام شىء كان معروفًا منذ قرون ، لكن كان منسيًا ، وهو ببساطة : أن فن المسرح بشتى أشكاله هو أكثر الفنون التى تتيح للإنسان فرصة الارتقاء إلى مرتبة أعلى ، فيكون له دور فعّال فى إنشاء عالم أفضل ؛ ولكن هذا يتحقق بشرط : هو أن يتمتع الإنسان بالموهبة فى هذا المجال . فالرجل الذى يريد التقرب إلى الله ، فيتجه إلى دير تقوم العبادة فيه على الموسيقى ، قد أخطأ المقصد إذا لم تكن لديه ما نسميه بالأذن الموسيقية . كذلك ينجذب عدد ضخم من الناس إلى التمثيل ، حيث إن التمثيل من المَلَكات الطبيعية للإنسان . ونعرف نحن عند اختبارنا للممثلين أن البشر نوعان: مَنْ يريد التمثيل لكنه لايجيده ، ومن يريد التمثيل ويتمتع بالموهبة . ونلاحظ أن من توجد لديه هذه الموهبة يجد تعريفها أو وصفها مستحيلاً ، فلا يستطيع الحديث عن ماهيتها ؛ هو لا يعرف سوى أنه منجذب إلى التمثيل . ولا يعرف من يحلم بالتمثيل وينجذب نحوه بشكل تلقائى سوى أنه لابد من الاتجاه نحو مكان العرض . لكن هناك قلة من الممثلين يدركون أن موهبتهم وحبهم الشديد للمسرح ليس سوى بداية على طريق الوصول إلى الوعى ، وأنهم لن يستطيعوا الوصول إلى هذا الوعى إلا تحت إشراف شخصى مباشر لأستاذ ؛ فيأخذ المعلم هنا مكان الكاهن الذى ينقل الوعى إلى من يريده ، وهو الوعى الموجود فى التراث الروحى على مر العصور .

ولهذا السبب أيها السادة ، أطلب من صديقنا (جروتوفسكى) اليوم إلقاء الضوء على أبحاثه : فإلى أيّة درجة اتخذ عمله فى المسرح شكلاً لا يتجزأ عن

رحلة البحث عن الذات التى يقوم بها من يشاركونه فى هذا العمل ؟ أرجوه أن يوضح لنا هـذا . أنا عن نفسى أرى أن نشاطـه فى مجال تطوير الفـن كوسيلة يُعتَبر من أهم الأنشطـة فى العالم اليومى ؛ كما أننى أرى أن مـن المستحيل أن يحاكـيه أحـــد ، أو يحـل محله أحـد . وأصل من ذلك إلى نتـيجة بسيطة : لا أحد يستطيع أن يتكلم بلسانه .

جروتوفسكى يجيب :

* المؤدى :

المؤدى هو رجل الفعل ؛ هو ليس رجلاً يلعب دور رجل آخر ، بل يكون فعلاً الراقص أو الكـاهن المحارب . إنه قائم وحده خارج التصنيـفات الفنية . والطقـس هو ضرب من ضروب الـعرض المسرحـى ، وهو فعل قائـم بذاته . والطقس إذا تحرر من طبيعته العقائدية الدينية ، أصبح عرضًا مسرحيًا . وأنا لا أسعـى إلى اكتشـاف شىء جديـد ، بل إننى أمـيط اللـثام عن حـقيقة طـواها النسيان، حقيقة قديمة ترجـع إلـى الـعهـد الذى لم تكن قد قامت فيـه الفوارق بعد بين الفنون .

أنا معلم المؤدى ، وأتحـدث بصيغة المفرد . المعلم كما نـعرف هو من يقدم العلم أو (المعلـومة) التى يجب أن يتلقاها الـتلميذ ؛ ولكن لكل تلمـيذ طريقته الخاصة به فـى إعادة اكتشاف (المعلومـة) وفى تذكُّرها . وحين تكون المـعلومة هـذه عبـارة عن حالة وجودية فكـيف نستطيع (نـقلها) ؟ المعلم كـيف تعلَّم أن يُعلِّم ؟ هل بالدراسة أم بالسليقة ؟ وقد ننظر إلى المعلم على أنه شخصية قيادية ونضفـى عليه صـفـة رومانسـية ؛ أمـا أنـا فأفضل أن أشبـهه بشخـصية (دون جوان) كما وصفها (نيـتشه) : أى كمتمرد يسعى للسيطـرة على المعرفة . وهذا الشـخص سيشـعر دائمًا أنـه مختلـف عن سائر الـناس ؛ فحـتى إذا لم ينـبذه

الآخرون ويلعنوه ، فسوف يشعر أنه غريب عنهم ، وكأنه قادم من عالم آخر . يحدثنا التراث الهندوسى عن جموع المتمردين ، ويسميهم «الفريتا» . و«الفريتا» أو المتمرد يسعى إلى الإلمام بالمعرفة لإخضاعها لسلطانه ؛ لكن رجل المعرفة الحقَّة - أى العَالِم - لا يتعامل مع الأفكار والنظريات ، بل مع الأفعال، إن هدفه فى النهاية أن يفعل ؛ فماذا يفعل المُعلّم الحقيقى لكى ينقل ذلك للتلميذ ؟ إنه يقول له : إفعل هذا ، فيجاهد التلميذ من أجل أن (يفهم) الأمر بشكل نظرى ، وأن يخضعه لسلطان العقل حتى يجعل المجهول معروفًا، وبذلك يتجنب فعله . يجب أن يفهم التلميذ أنه بمجرد رغبته فى فهم الأمر ذهنيًا يقاوم الفعل ؛ فهناك بعض الأشياء لن تُفهم بالمجهود الذهنى ، ولا تُفهم إلا بأن نفعلها . تكون بعض المعرفة معرفة جسدية ، نشعر بها فقط إذا قمنا بالفعل ، ولا نستطيع إدراكها بالجلوس والتفكير . فأحيانًا يبتعد بنا المجهود الذهنى عن واقع الفعل ، عن أن نشعر به ؛ فالطالب لن يستطيع الفهم إلا إذا فعل ، فإن لم يفعل فلن يفهم ، ويصبح هنا (الفهم) مشكلة الفعل .

* الخطر والفرصة العظيمة

إذا استُخدم لفظ (المحارب) ، فسوف يستدعى ذلك صورة القائد إلى ذهننا مرةً أخرى . ولكن شخصية المحارب مذكورة فى جميع الكتب المقدسة ، كما نجدها فى التراث الهندوسى والإفريقى . أما عن شخصيته ، فهو يدرك تمامًا أنه مخلوقٌ فانٍ ، وإذا اضطر لمواجهة الموت والجثث فسوف يواجهها ؛ ولكن إذا لم يتحتم عليه القتل فلن يقتل . ويقول الهنود الحمر عن المحارب إنه إذا انتهت الحرب ، كان قلبه رحيمًا مثل قلب الفتاة الصغيرة . وهو يحارب من أجل السيطرة على المعرفة ، لأن نبض الحياة يصبح أقوى وأوضح فى لحظات التوتر الشديد ؛ ويُعدُّ الخطر فى هذه الحالة فرصة عظيمة ، إذ لا يمكن الارتقاء إلا مروراً بخطر عظيم . أثناء لحظة التحدى نشعر بوقع النبض الإنسانى ؛ والطقس - كالحرب - يُعتبَر لحظة من التوتر والتكثيف الشعورى العظيم .

ولكننا فى حالة الطقس ، نحن الذين نستدعى ذلك التوتر والشعور ؛ وعندئذ نُكسب الحياة وقعًا منظمًا . والمؤدى هو الذى يستطيع أن يترجم نبض الحياة إلى أصوات ؛ فتيار الحياة لابد أن يتخذ أشكالاً محسوسة للتعبير عن وجوده . ويدخل من يشاهدون هذه الطقوس فى حالات نفسية شديدة التأثير ؛ لأنهم - على حد قولهم - يشعرون بحضور غامض لكائن ما ؛ وهذا الشعور هو ما يولّده المؤدى ، لأنه يمثل الجسر بين المشاهد وهذا الكائن أو الشىء، ومن ثَمَّ يمكننا أن نطلق على المؤدى اسم صانع الجسور .

إن الأصل اللغوى لكلمة الجوهر هو الكينونة(*) - أى أن يكون الإنسان . وأنا أهتم بالجوهر ، لأن الجوهر عندى هو ذات الإنسان المنفصلة عن المجتمع. إنه الشىء الذى لم يستمده المرء من الآخرين ؛ إنه شىء لم يأتِ من الخارج ، وإنه الشىء الذى لا يتعلمه المرء . فالضمير مثلاً ينتمى إلى الجوهر ؛ ولا أعنى بالضمير القانون الأخلاقى الذى ينتمى للمجتمع . إنك إذا خرجت على القانون الأخلاقى شعرت بالذنب لأن المجتمع ينتقدك ؛ لكنك إذا عملت عملاً يخالف ضميرك فأنت تشعر بالندم ، وهو شعور بينك وبين نفسك ، لا بينك وبين المجتمع . ولما كنا ندين بكل شىء للمجتمع ، يبدو لنا الجوهر ضئيلاً ، ولكنه هو الشىء الذى نمتلكه حقًا . فى الخمسينيات ، كان فى السودان ، فى قرية (كاو) ، مجموعة من المحاربين الشباب ، وكان المحارب منهم يعتبر أن الجسد والجوهر فى حالة من الاتحاد التام فلا يمكن تفريقهما ، مع مراعاة أن هذا الاتحاد ليس أبديًا ، بل لا يستمر سوى لفترة قصيرة، ويطلقون على هذه الفترة اسم (زهرة الشباب) . ومع تَقدُّم الإنسان فى العمر ، ينتقل من مرحلة (توحد الجسد مع الجوهر) إلى مرحلة يصبح فيها الجوهر هو الأساس ، قد نطلق عليها مرحلة (جسد الجوهر) أو (تجسيد الجوهر)؛ ولا يصل الإنسان إلى هذه المرحلة إلا بعد رحلة شاقة، وشخصية جدًا ، وتكون هذه المرحلة مسئولية

(*) ينطبق هذا على الأصل الفرنسى للكلمة .

كل فرد على حدة. و السؤال الأساسى هنا: ما طبيعة عملية التحوُّل هذه فى حالتك ؟ هل تتقبلها أم تقاومها ؟ ويمكننا اعتبار هذه العملية قدرَ كل إنسان ، وهو قدر يتحقق على مر الزمن . فما درجة قبولك لقدرك المحتوم هذا ؟ إننا نستطيع تحقيق عملية التحول هذه إذا كان ما نفعله متسقًا مع جوهر ذاتنا ، وإذا لم نكره ما نقوم به .

إن عملية التحول مرتبطة بالجوهر ، وتؤدى حتمًا إلى مرحلة (جسد الجوهر). ويجب على المقاتل أن يقوم بعملية التحول هذه وهو لا يزال فى مرحلة (توحد الجسد مع الجوهر) القصيرة ؛ فحين نتأقلم ونتقبل تَحوُّلنا لا يقاوم الجسد ، بل يكتسب نوعًا من الشفافية فيصبح كلِ شىء واضحًا شفافًا . ويمكن أن يصل الأداء عند المؤدى إلى عملية تقترب فى طبيعتها من عملية التحول المذكور أعلاه .

* **الأنا الأنا**

نقرأ فى القصص القديمة من تراثنا أن كل إنسان اثنان : الطائر الذى يقتنص والطائر الذى ينظر فقط ؛ أحدهما سيموت والآخر سيعيش . ونحن اليوم مأخوذون بحياتنا اليومية ، فيسكرنا العيش داخل الزمن . نحن مشغولون بالاقتناص دون أن نعطى فرصة الحياة لذلك الجزء من أنفسنا الذى ينظر فقط ، فيتولد خطر أن تشغلنا الحياة داخل الزمن عن الحياة خارج الزمن . وأقصد بالحياة خارج الزمن ، الشعور بان هناك جزءًا من انفسنا يبتعد عما نفعله لينظر إلينا نظرة موضوعية عن بُعد . ويمثل ذلك بُعدًا آخر للحياة ؛ فهناك ذات مركبة، أو ما أسميه **الأنا الأنا** . وليست هذه الأنا الثانية نظرة الآخرين ، وليست الضمير الأخلاقى ، بل هى أشبه بالنظرة الثابتة أو الحضور الصامت ؛ فهى كالشمس التى لا تدخل فى الحياة ، بل تكتفى بأن تضيئها . ولا تتحقق عملية التحوُّل المذكورة فى الجزء السابق إلا بحضور ذلك الحضور الصامت . ونحن لا نشعر **بالأنا الأنا** كأنها شخصية منقسمة إلى شطرين ، بل هى شخصية واحدة متَّحدة .

فى البداية ، يرى المؤدى جوهر نفسه من خلال اتحادها مع جسده (فى مرحلة الجسد مع الجوهر) ، وبعد ذلك يحاول تحقيق عملية التحول إلى (جسد الجوهر) عن طريق تنمية **الأنا الأنا** . وهنا يمكن لنظرة المعلم أن تحل محل نظرة الأنا الأخرى الخارجية ، طالما كانت العلاقة مع الأنا الأخرى عند الممثل غير مكتملة بعد ؛ أما عندما يتحقق البُعد الآخر للأنا ، يستطيع المعلم أن ينسحب مفسحًا المجال للمؤدى ليستمر فى طريقه نحو تجسيد جوهره . ففى صورة الرجل الهرم (جوردييف) ، التى نراه فيها جالسًا على مقعد فى باريس ، نرى صورة جسد الجوهر ، بينما تجسد لنا صورة المحارب السودانى الشاب علاقة اتحاد الجسد مع الجوهر . ولا نعنى بالأنا الأنا الانفصام ، بل الازدواج ، أو - على عكس العادة - أن تكون ساكنًا عند الفعل وفاعلاً عند التأمل : وأعنى (بساكن) مُتقبِّلاً، وأعنى (بمتحرك) حاضرًا . ولا تتطلب تنمية الأنا الأنا أن يتحول المؤدى إلى رياضى ذى عضلات مفتولة ، بل أن يكون بمثابة قناة تنساب فيها القوى المختلفة .

ويجب أن يعمل المؤدى داخل نظام صارم ، كما يجب أن يبذل مجهودًا ضخمًا ، لأن قوة الاحتمال مع مراعاة الدقة هى الشروط التى يجب أن يلتزم بها كى يصل إلى الأنا الأنا . ويجب أن تُحدد الأشياء التى عليه أن يفعلها بمنتهى الدقة ، وأن يتجنب الارتجال تمامًا . فعليه أن يقوم بأفعال بسيطة بشرط أن يعتنى بإتقانها والحفاظ على ذلك الإتقان ، لأن هذا الإتقان إذا لم يتوافر تحوّلت الحركة من البساطة إلى التفاهة .

*** إنه شىء أتذكره**

يُعدّ اكتشاف الإنسان لجسديته إحدى الطرق الموصلة للإبداع ؛ ففى هذا الوعى يكتشف انتماءً قديمًا إلى جسدية الآخرين ، ويشكل هذا الوعى علاقة

قوية مع تراثه البشرى . وعندما يكتشف المؤدى هذا البعد الجسدى لا يحتاج إلى البحث عن نفسه داخل الشخصية أو خارجها ، فنستطيع عندما نبدأ بالتفاصيل الصغيرة أن نكتشف شخصية أخرى . . الأم . . الجدّة . . من خلال أنفسنا . قد تكون هذه التفاصيل الصغيرة صورة فوتوغرافية . . ذكرى ضحكة . . نبرة صوت معينة . . باستدعاء أشياء صغيرة كهذه نستطيع أن نعيد بناء كيان شخص ما . وتقتصر هذه القدرة فى البداية على الأشخاص القريبين منا ، ثم تتسع لتشمل الأشخاص الغريبة عنا حتى نصل إلى إعادة بناء شخصيات الأجداد والأسلاف . فى هذه الحالة ، هل تكون الصورة التى نخلقها قريبة من الأصل ؟ فى رأيى ، هى ليست صورة طبق الأصل لشخصية كانت موجودة بالفعل ، بل هى صورة ممكنة لشخصية محتملة ، أى لشخصية كان من الممكن أن تتواجد فعلاً ؛ ويمكننا بالأداء أن نعود بالزمان إلى الوراء ، فيبدو لنا أن ذكرياتنا تعيد نفسها من جديد . وتعتمد هذه الظاهرة على الذاكرة ، وكأننا نتذكر الطقس الأول للمؤدى .

إننى كلما اكتشفت شيئًا جديدًا ، انتابنى إحساس بأننى لا أكتشف هذا الشىء من جديد ، بل إنه شىء أتذكره ؛ فكل الاكتشافات وراءنا ، وعلينا أن نبحر فى الماضى وفى أعماق النفس لكى نصل إليها .

وأظن أن هذا الشعور بالاكتشاف يشبه إلى حد كبير ، اللحظة التى يعيشها العائد من المنفى إذ يسأل نفسه : هل يمكننى أن ألمس الأشياء التى تغيَّرت حتى بدت لا علاقة لها بما كانت عليه ، لكنها تتميَّز بارتباط وثيق بجوهرها الأصلى ؟ أعتقد أن هذا ممكن . تُرى ، هل يوجد جوهر الإنسان فى أعماق ذاكرته ؟ ربما . . لا أدرى . . . لكننى عندما أقترب فى عملى من الجوهر ، ينتابنى إحساس بأننى أقوم برحلة داخل الذاكرة ، وإننى أسعى لتجسيدها فى واقع

حى ؛ فعندما نوقظ الجوهـــر ، فإننا نوقـظ مـعه كل طاقاتنا الممكنة ، والذاكرة واحدة مـن هذه الطاقات .

ملحوظة : عندما كتب (جروتوفسكى) هذا الكلام ، اوصـى بالاَّ تؤخذ كلماته مسلّمات كما حدث مع (أرسطو) . كما يقول الناشـر الأجنبى إن (جروتوفسكى) يتحدث هنا بشكل مثـالى إلى حد كبير ، ويشبّه حديث (جروتـوفسكى) هذا بأصداء صـوت الراهب المتصوف وهو يـبحث عن الحقيقة فـى الخلاء ، والتى يصلنا بعضها فنتأثر بها .

صدر من هذه السلسلة

أولا: الموسوعات والمعاجم

ليونارد كوتريل، الموسوعة الأثرية العالمية
وليم بيتر، معجم التكنولوجيا الحيوية
و.د. هاملتون وآخرون، المعجم الجيولوجي
ج. كارفيل، تبسيط المفاهيم الهندسية
ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية

ثانياً: الدراسات الاستراتيجية وقضايا العصر

د. محمد نعمان جلال، حركة عدم الانحياز في عالم متغير
اريك موريس، آلان هو، الإرهاب
ممدوح عطية، البرنامج النووي الإسرائيلي
ازرا . فوجل، المعجزة اليابانية (٢ ج)
د. السيد نصر الدين، إطلالات على الزمن الآتي
بول هاريسون، العالم الثالث غداً
مجموعة من العلماء ، مبادرة الدفاع الاستراتيجي: حرب الفضاء
و. مونتجمري وات، الإسلام والمسيحية في العالم المعاصر
بادي آونيمود، أفريقيا الطريق الآخر
فانس بكارد ، إنهم يصنعون البشر (٢ ج)
مارتن فان كريفلد، حرب المستقبل.
الفين توفلر ، تحول السلطة (٢ج)
ممدوح حامد عطية ، إنهم يقتلون البيئة
السيد أمين شلبي، جورج كينان
يوسف شرارة ، مشكلات القرن الحادي والعشرين والعلاقات الدولية
د. السيد عليوه ، إدارة الصراعات الدولية
د. السيد عليوه ، صنع القرار السياسي
جرج كاشمان، لماذا تنشب الحروب (٢ ج)
ايمانويل هيمان، الأصولية اليهودية

ثالثا: الاقتصاد

نورمان كلارك، الاقتصاد السياسي للعلم والتكنولوجيا
سامي عبد المعطى، التخطيط السياحي في مصر
جابر الجزار، ما ستريخت والاقتصاد المصري
ميكائيل البى، الانقراض الكبير
ولت ويتمان روستو، حوار حول التنمية الاقتصادية
فيكتور مورجان، تاريخ النقود

رابعاً: العلوم والتكنولوجيا

فيرنر هيزنبرج ، الجزء والكل: محاورات في مضمار الفيزياء الذرية
فريد هويل، البذور الكونية
ويليام بيتر، الهندسة الوراثية للجميع
جوهان دورشنر، الحياة في الكون كيف نشأت وأين توجد
اسحق عظيموف، الشموس المتفجرة (أسرار

السوبرنوفا)
روبرت لافور، البرمجة بلغة السي باستخدام تيربوسي (٢ ج)
ادوارد ايه فايجنباوم، الجيل الخامس للحاسوب
محمود سرى طه، الكمبيوتر في مجالات الحياة
مصطفى عناني، الميكروكمبيوتر
ي. رادو نسكايا جابوتنسكي، الإلكترونيات والحياة الحديثة
فرد س. هيس، تبسيط الكيمياء
كاتي ثير، تربية الدواجن
محمد زينهم، تكنولوجيا فن الزجاج
لارى جونيك، الهندسة الوراثية بالكاريكاتير
جينا كولاتا، الطريق إلى دوللي
دوركاس ماكلينتوك، صور أفريقية: نظرة على حيوانات أفريقيا
اسحق عظيموف، أفكار العلم العظيمة
د.مصطفى محمود سليمان، الزلازل
بول دافيز، الدقائق الثلاث الأخيرة
وليليام . ماثيوز، ما هي الجيولوجيا
اسحق عظيموف، العلم وآفاق المستقبل
ب. س. ديفيز، المفهوم الحديث للمكان والزمان
محمود سرى طه، الاتجاهات المعاصرة للطاقة
بانش هوفمان، آينشتين
زافيلسكي ف. س.، الزمن وقياسه
ج. هوز، تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)
د.فاضل أحمد الطائي، أعلام العرب في الكيمياء
رولاند جاكسون، الكيمياء في خدمة الإنسان
إبراهيم القرضاوى، أجهزة تكييف الهواء
ديفيد الدرتون، تربية أسماك الزينة
أندريه سكوت، جوهر الطبيعة
إيجور إكيموشكين، الإيثولوجي
إدوارد دو بونو، التفكير العملي

خامساً: مصر عبر العصور

محرم كمال، الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء
فرانسوا دوماس، آلهة مصر
سوريل ألدريد، أخناتون
د. لينوار تشامبرز رايت، سياسة الولايات المتحدة الأمريكية إزاء مصر
موريس بوابر، صناع الخلود
كنت . كتشن، رمسيس الثاني: فرعون المجد والانتصار
ألن شورتر، الحياة اليومية في مصر القديمة
ونفرد هولمز، كانت ملكة على مصر
جاك كرابس جونيور، كتابة التاريخ في مصر
نفتالي لويس، مصر الرومانية
عبده مباشر، البحرية المصرية من محمد على للسادات (١٨٠٥-١٩٧٣)
د. السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات في مصر الإسلامية
أ. أ. س. ادواردز، أهرام مصر
سومرز كلارك، الآثار القبطية في وادى النيل
كريستيان ديروش نوبلكور، المرأة الفرعونية
بيل شول وأدبنيت، القوة النفسية للأهرام
جيمس هنري برستد، تاريخ مصر
د. بيارد دودج، الأزهر في ألف عام
أ. سبنسر، الموتى وعالمهم في مصر القديمة
الفريد ج. بتلر ، الكنائس القبطية القديمة في

مصر (ج٢)
روز اليندم؛ الطفل المصري القديم
ج. و. مكفرسون، الموالد في مصر
جون لويس بوركهارت، العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية
سوزان راتييه، حتشبسوت
مرجريت مري، مصر ومجدها الغابر
أولج فولكوف، القاهرة مدينة الألف ليلة وليلة
د. محمد أنور شكرى، الفن المصرى القديم
ج. جيمز، الحياة أيام الفراعنة
لورد كرومر، الثورة العرابية
إيفان كونج، السحر والسحرة

سادساً: الكلاسكيات

جاليليو جاليليه ، حوار حول النظامين الرئيسين للكون (٣ج)
وليم مارسدن، رحلات ماركو بولو (٣ج)
أبو الفتح الفردوسي ، الشاهنامة (٢ج)
أدوارد جيبون، اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها
ناصر خسرو علوي، سفر نامة
فيليب عطية، تراتيم زرادشت

سابعاً: الفن التشكيلي والموسيقى

عزيز الشوان، الموسيقى تعبير نغمى ومنطق
ألويز جرايتر، موتسارت
شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي
ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير
د.غبريال وهبه، أثر الكوميديا الإلهية لدانتي في الفن التشكيلي
روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن
مارتن جك، يوهان سبستيان باخ
ميخائيل ستيجيمان، فيفالدى
هيربرت ريد، التربية عن طريق الفن
أدامز فيليب، دليل تنظيم المتاحف
حسام الدين زكريا، انطون بروكنر
جيمس جينز، العلم والموسيقى
هوجولا يختنتريت، الموسيقى والحضارة
محمد كمال إسماعيل، التحليل والتوزيع الأوركسترالي
د.صالح رضا، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر
إدموندو سوليمي، ليوناردو

ثامناً: حضارات عالمية

جاكوب برونوفسكى، التطور الحضاري للإنسان
س. م. بورا، التجربة اليونانية
جوستاف جرونيباوم، حضارة الإسلام
. د. جرني، الحيثيون
ل.ديلابورت، بلاد ما بين النهرين
ج.كونتنو، الحضارة الفينيقية
آدم متز، الحضارة الإسلامية
جوزيف نيدهام، تاريخ العلم والحضارة في الصين
ستيفن رينسيمان، الحضارة البيزنطية
سبتينو موسكاتى، الحضارات السامية

تاسعاً: التاريخ

جوزيف داهموس، سبع معارك فاصلة في العصور الوسطى

هنري بيرين، تاريخ أوربا في العصور الوسطى

أرنولد توينبي، الفكر التاريخي عند الإغريق

بول كولز، العثمانيون في أوربا

جوناثان ريلي سميث ، الحملة الصليبية الأولى وفكرة الحروب الصليبية

د.بركات أحمد، محمد واليهود

ستيفن أوزمنت، التاريخ من شتى جوانبه (٣ج) و.

بارتولد، تاريخ الترك في آسيا الوسطى،

فلاديمير تيسمانيانو، تاريخ أوربا الشرقية

ألبرت حوراني، تاريخ الشعوب العربية (٢ج)

نويل مالكوم، البوسنة

جاري ب . ناش، الحمر والبيض والسود

أحمد فريد رفاعي، عصر المأمون (٢ج)

آرثر كيستلر، القبيلة الثالثة عشرة ويهود اليوم

ناجاى متسيو، الثورة الإصلاحية في اليابان

محمد فؤاد كوبريلي، قيام الدولة العثمانية

د. إبرار كريم الله، من هــم التتار

ستيفن رانسيمان، الحملات الصليبية

ليان .ويد جري، التاريخ وكيف يفسرونه (٢ ج)

جوسيبي دي لونا، موسوليني

جوردون تشيلد، تقدم الإنسانية

هــ. ج. ولز، معالم تاريخ الإنسانية (٤ ج)

يوهان هويزنجا، اضمحلال العصور الوسطى

هــ ج ويلز، موجز تاريخ العالم

عاشراً: الجغرافيا والرحلات

ت.و. فريمان، الجغرافيا في مائة عام

ليستردبل راى، الأرض الغامضة

رحلة جوزيف بتس (الحاج يوسف)

اميليا ادواردز، رحلة الألف ميل

رحلات فارتيما (الحاج يونس المصري)

رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز (٣ج)

رحلة عبد اللطيف البغدادى

رحلة الأمير رودلف إلى الشرق (٣ج)

يوميات رحلة فاسكو داجاما

س . هوارد، أشهر الرحلات في غرب أفريقيا

إريك أكسيلون، أشهر الرحلات في جنوب أفريقيا

حادي عشر: الفلسفة وعلم النفس

جون بورر، الفلسفة وقضايا العصر(٣ج)

سوندراى، الفلسفة الجوهرية

جون لويس، الإنسان ذلك الكائن الغريب

سدني هوك، التراث الغامض:ماركس والماركسيون

إيفري شاتزمان، كوننا المتعدد

ادوارد دو بونو، التفكير المتجدد

رونالد دافيد لانج، الحكمة والجنون والحماقة

-توماس هاريس التوافق النفسي: تحليل المعاملات

د. أنور عبد الملك، الشارع المصري والفكر

نيكولاس ماير، شارلوك هولمز يقابل فرويد

أنطوني دي كرسبني، أعلام الفلسفة المعاصرة

جين وروبرت هاندلى، كيف تتخلصين من القلق؟

هــ ج. كريل، الفكر الصيني

أوجست ديس، أفلاطون

د. السيد نصر الدين، الحقيقة الرمادية

برتراند راصل، **السلطة والفرد**
مارجريت روز، **ما بعد الحداثة**
كارل بوبر، **بحثا عن عالم أفضل**
ريتشارد شاخت، **رواد الفلسفة الحديثة**
جوزيف داهموس، **سبعة مؤرخين في العصور الوسطى**
د. روجر ستروجان، **هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال**
إريك برن، **الطب النفسي والتحليل النفسي**
بيرتون بورتر، **الحياة الكريمة (٢ ج)**
فرانكلين ل. باومر، **الفكر الأوربي الحديث (٤ ج)**
هنري برجسون، **الضحك**
أرنست كاسيرر، **في المعرفة التاريخية**
يعقوب فام، **البراجماتية**

ثاني عشر: العلوم الاجتماعية

د.محيي الدين أحمد حسين، **التنشئة الأسرية والأبناء الصغار**
م. و ترنج، **ضمير المهندس**
رايموند وليامز، **الثقافة والمجتمع**
روى روبرتسون، **الهيروين والإيدز**
بيتر لوري، **المخدرات حقائق نفسية**
ليو بوسكاليا، **الحــب**
برنسلاو مالينوفسكي، **السحر والعلم والدين**
بيتر رداي، **الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي**
بيل جيرهارت، **تعليم المعوقين**
ارنولد جزل، **الطفل من الخامسة إلى العاشرة**
رونالد د. سمبسون، **العلم والطلاب والمدارس**

ثالث عشر: المسرح

لويس فارجاس ، **المرشد إلى فن المسرح**
برونو باشينسكى ، **حفلة مانيكان**
جلال العشري ، **فكرة المسرح**
جان بول سارتر ، جورج برناردشو، جان أنوى **مختارات من المسرح العالمي**
د.عبد المعطى شعراوي ، **المسرح المصري المعاصر: أصله وبدايته**
توماس ليبهارت، **فن المايم والبانتومايم**
زيجمونت هبنر، **جماليات فن الإخراج**
يوجين يونسكو، **الأعمال الكاملة (٢ج)**

رابع عشر: الطب والصحة

بوريس فيدوروفيتش سوجيف، **وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء**
د.جون شندلر، **كيف تعيش ٣٦٥ يوما في السنة**
د.ناعوم بيتروفيتش، **النحل والطب**.
م. هـــ. كنج، **التغذية في البلدان النامية**

خامس عشر: الآداب واللغة

برتراند رسل، **أحلام الأعلام وقصص أخرى**
ألدس هكسلى، **نقطة مقابل نقطة**
جول ويست، **الرواية الحديثة : الإنجليزية والفرنسية**
أنور المعداوي، **على محمود طه: الشاعر والإنسان**
جوزيف كونراد، **مختارات من الأدب القصصي**

تاجور شين بن بنج وآخرون، **مختارات من الآداب الآسيوية**

محمود قاسم، **الأدب العربي المكتوب بالفرنسية**

مختارات من الشعر الأسباني: في

جابرييل جارسيا ماركيز، **الجنرال في المتاهة**

سوريال عبد الملك، **حديث النهر**

د.رمسيس عوض، **الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها**

مختارات من الأدب الياباني:الشعر – الدراما الحكاية القصة القصيرة

ديفيد بشبندر، **نظرية الأدب المعاصر**

نادين جورديمر وآخرون، **سقوط المطر وقصص أخرى**

رالف ئى ماتلو، **تولستوي**

والتر ألن، **الرواية الإنجليزية**

هادى نعمان الهيتي، **أدب الأطفال**

مالكوم برادبرى، **الرواية اليوم**

لوريتو تود، **مدخل إلى علم اللغة**

إفور إيفانز، **موجز تاريخ الدراما الإنجليزية**

ج. س. فريزر، **الكاتب الحديث وعالمه (٢ ج)**

جورج ستاينر، **بين تولستوي ودستويفسكي (٢ ج)**

ديلان توماس، **مجموعة مقالات نقدية**

فيكتور برومبير، **ستندال**

فيكتور هوجو، **رسائل وأحاديث من المنفى**

يانكو لافرين، **الرومانتيكية والواقعية**

د.نعمة رحيم الغزاوي، **أحمد حسن الزيات كاتباً وناقداً**

ف.برميلوف، **دستويفسكي**

لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، **الدليل البيليوجرافيا**

محسن جاسم الموسوى، **عصر الرواية : مقال من النوع الأدبي**

هنري باربوس، **الجحيم**

ميجل دي ليبس، **الفئران**

روبرت سكولز وآخرون، **آفاق أدب الخيال العلمي**

يانيس ريتسوس، **البعيد** (مختارات شعرية)

إفور ايفانز، **مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي**

فخري أبو السعود، **في الأدب المقارن**

سليمان مظهر، **أساطير من الشرق**

صفاء خلوصي، **فن الترجمة**

ف.ع. أدينكوف، **فن الأدب الروائي عند تولستوي**

سادس عشر: الإعلام

فرانسيس ج. برجين، **الإعلام التطبيقي**

بيير البير، **الصحافة**

هربرت شيلر، **الاتصال والهيمنة الثقافية**

سابع عشر: السينما

هاشم النحاس، **الهوية القومي في السينما**

ج.دادلي، **نظريات الفيلم الكبرى**

روى آرمز ، **لغة الصورة في السينما المعاصرة**

هاشم النحاس، **صلاح أبو سيف (محاورات)**

جان لويس بورى وآخرون ، **في النقد السينمائي الفرنسي**

محمود سامى عطا الله ، **الفيلم التسجيلي**

ستانلي جيه سولومون ، **أنواع الفيلم الأمريكي**

جوزيف وهارى فيلدمان، ديناميكية الفيلم
قدري حفني، الإنسان المصري على الشاشة
مونى براح، السينما العربية من الخليج إلى المحيط
حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة :بين النظرية والتطبيق للسينما والتليفزيون (٢ج)
إدوارد بري، عن النقد السينمائي الأمريكي
جوزيف م. بوجز ، فن الفرجة على الأفلام
سعيد شيمي، التصوير السينمائي تحت الماء
دوايت سوين ، كتابة السيناريو للسينما
هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة
يوجين فال، فن كتابة السيناريو
دانييل اريخون، قواعد اللغة السينمائية
كريستيان ساليه ، السيناريو في السينما الفرنسية
ـ آلان كاسبيار، التذوق السينمائى
تونى بار، التمثيل للسينما والتلفزيون
بيتر نيكولز، السينما الخيالية
بول وارن، خفايا نظام النجم الأمريكي
دافيد كوك، تاريخ السينما الروائية

ثامن عشر: كتب غيرت الفكر الإنساني

سلسلة لتلخيص التراث الفكري الإنساني في صورة عروض موجزة لأهم الكتب التي ساهمت فى تشكيل الفكر الإنسانى وتطوره مصحوبة بتراجم لمؤلفيه وقد صدر منها ٩ أجزاء.

التفسير والتفكيك والايديولوجية

وداراسات أخرى

ISBN 978-9933-407-05-6

9 789933 407056